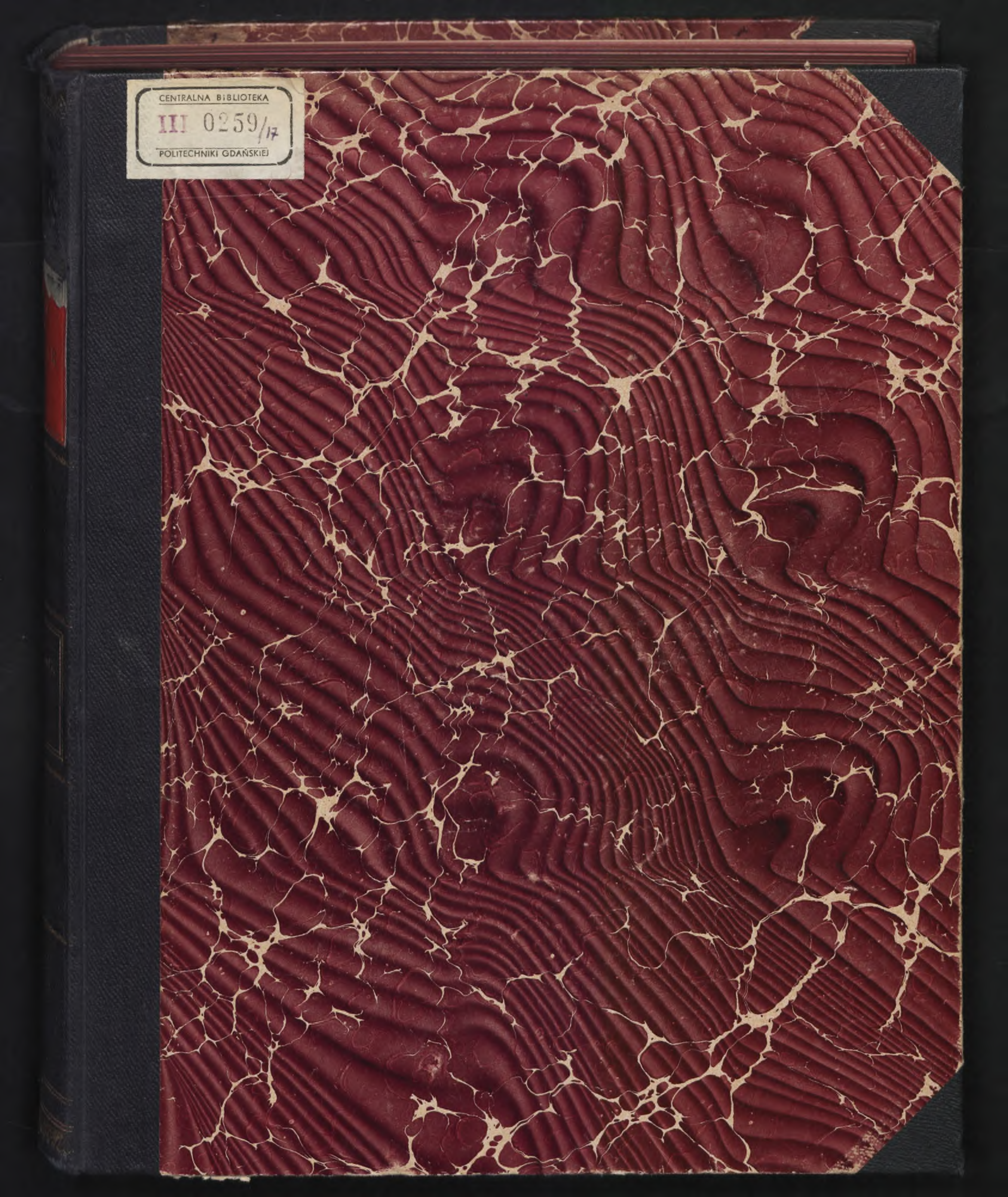
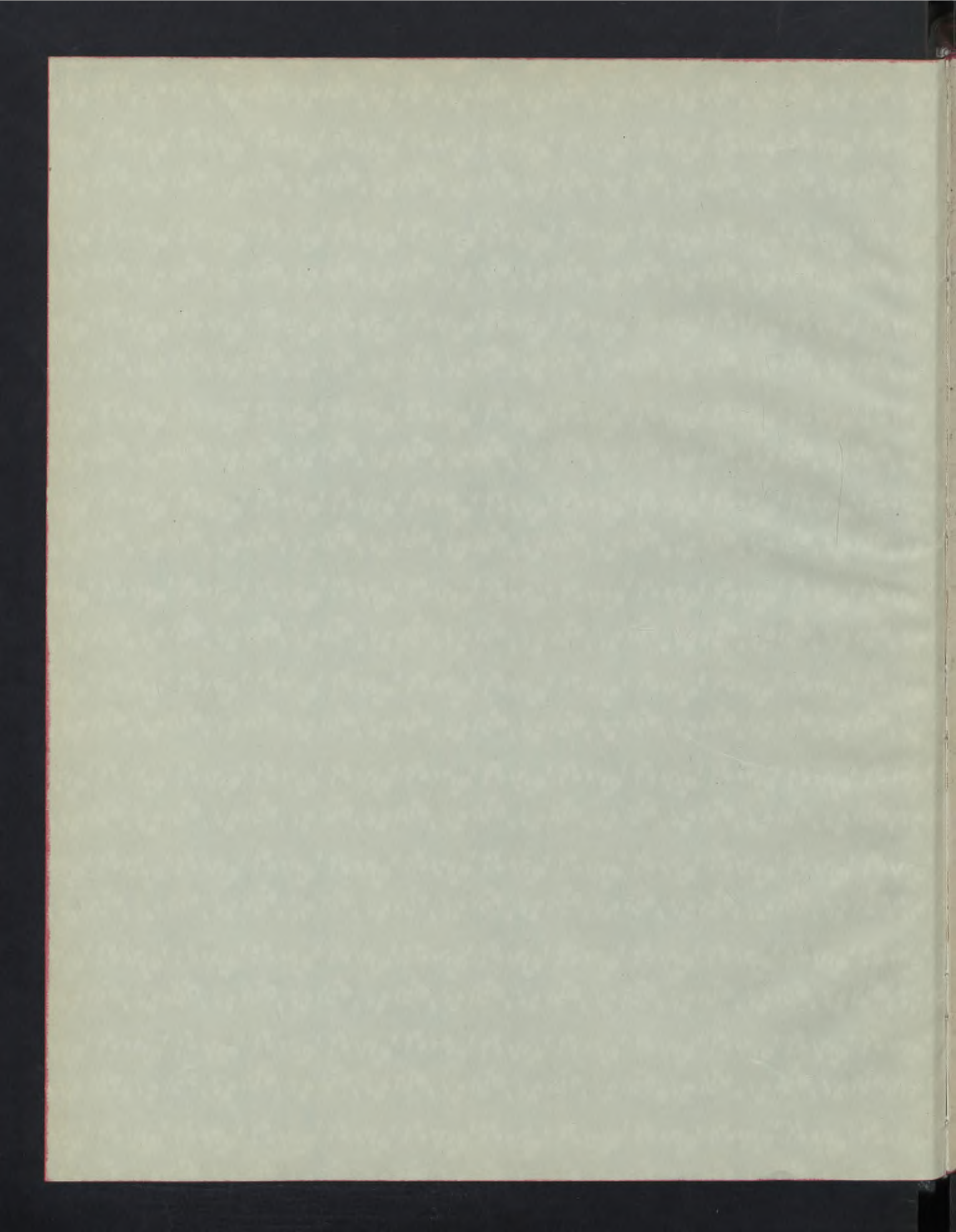

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0259/17
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


KUNST
UND
KÜNSTLER
XVII. JAHRG.
1919

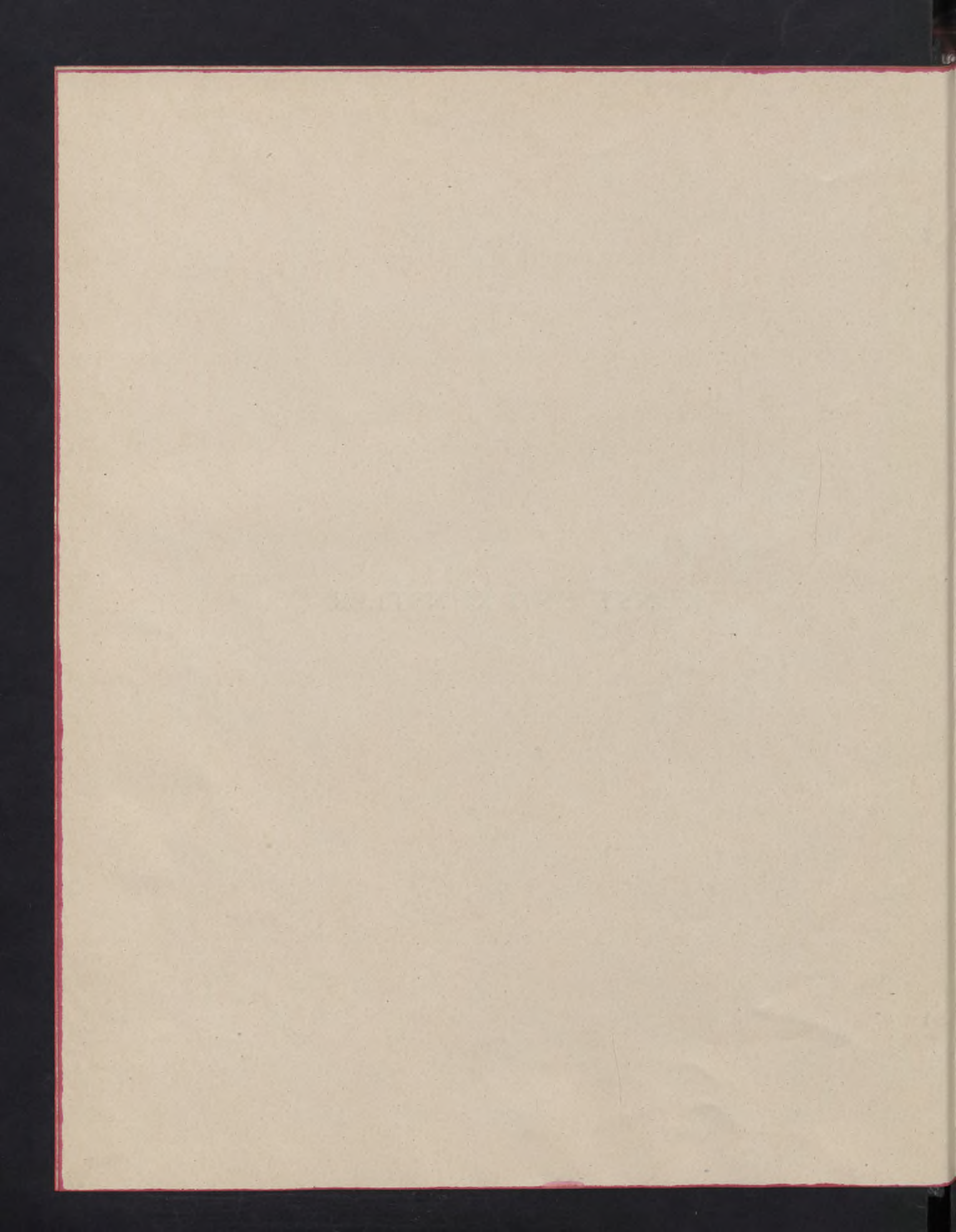








KUNST UND KÜNSTLER



KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XVII

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1919



INHALTSVERZEICHNIS

DES SIEBZEHNTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1918—1919

AUFSÄTZE

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

b) nach Städten geordnet

BÜCHERBESPRECHUNGEN

ABBILDUNGEN

SACH- UND NAMENREGISTER





MAX SLEVOGT, SZENE AUS 1001 NACHT. FARBIGE ZEICHNUNG



SLEVOGT

ZUM 8. OKTOBER 1918

VON

WILHELM HAUSENSTEIN

Dem Antrieb verehrender Betrachter, die Gesamtheit seiner Werke in die Fläche einer geschichtlich genau bestimmten Vorstellung zurückzudrängen, gewährt Max Slevogt präzise Möglichkeit, sich zu beruhigen. Wie bei wenigen Lebenden der Zeit steht auf klassische Weise fest, wer er ist — wie er im Ganzen und Einzelnen mit sich und der Epoche zusammenhängt. Es ist der Vorzug der grossen Künstler, dass sie bei Lebzeiten als Inbegriffe zeitgenössischer Menschheit begriffen werden müssen. Allein dies Vorrecht der Bedeutenden gattet sich mit einem zweiten. Man will nicht sagen, dass sie bei lebendem Leibe etwa historisch geworden wären. Ihre Klassik, die Mitlebenden aufgeht wie ein Sternbild bei der Geburt einer Zeit, bleibt in dem nämlichen Augenblick, in dem sie über die Häupter der gleichzeitigen Menge erhoben wird und vom Sockel des Ungemein-Gültigen herabblickt, elektrisierend nahe, gegenwärtig, aktuell — also Gegenteil des Historischen. Spreize den Blick über ein Bild Slevogts. Sei es das „Ecce Homo" von 1894, die „Danae", das Selbstbildnis von 1895, eine der „Tänzerinnen", eines der Bildnisse jener Jahre; das „Maximilianeum" von 1899, eines der Menageriebilder von damals, eines der Bilder d'Andrades, das „Picknick" von 1903, das Bild der „Mädchen mit dem Ritter"; oder eine der jüngeren Freilichtimpressionen von Antlitzen und Landschaften oder einer der letzten Würfe, die in den Bereich des Regenbogens und der Dichtung aufgeflogen sind; sei es ein Blatt aus der „Ilias", aus dem „Ali Baba", dem „Lederstrumpf", der „Corinna", dem „Musäus", dem „Cellini", dem „Kriegstagebuch" oder ein Aquarell aus der Mappe von Hohenschwangau. Überall empfindest du dasselbe: das schier Unbedingte klassischer Meisterschaft und im Wettbewerb mit diesem Dauernden das ganz Gegenwärtige — in aufregender

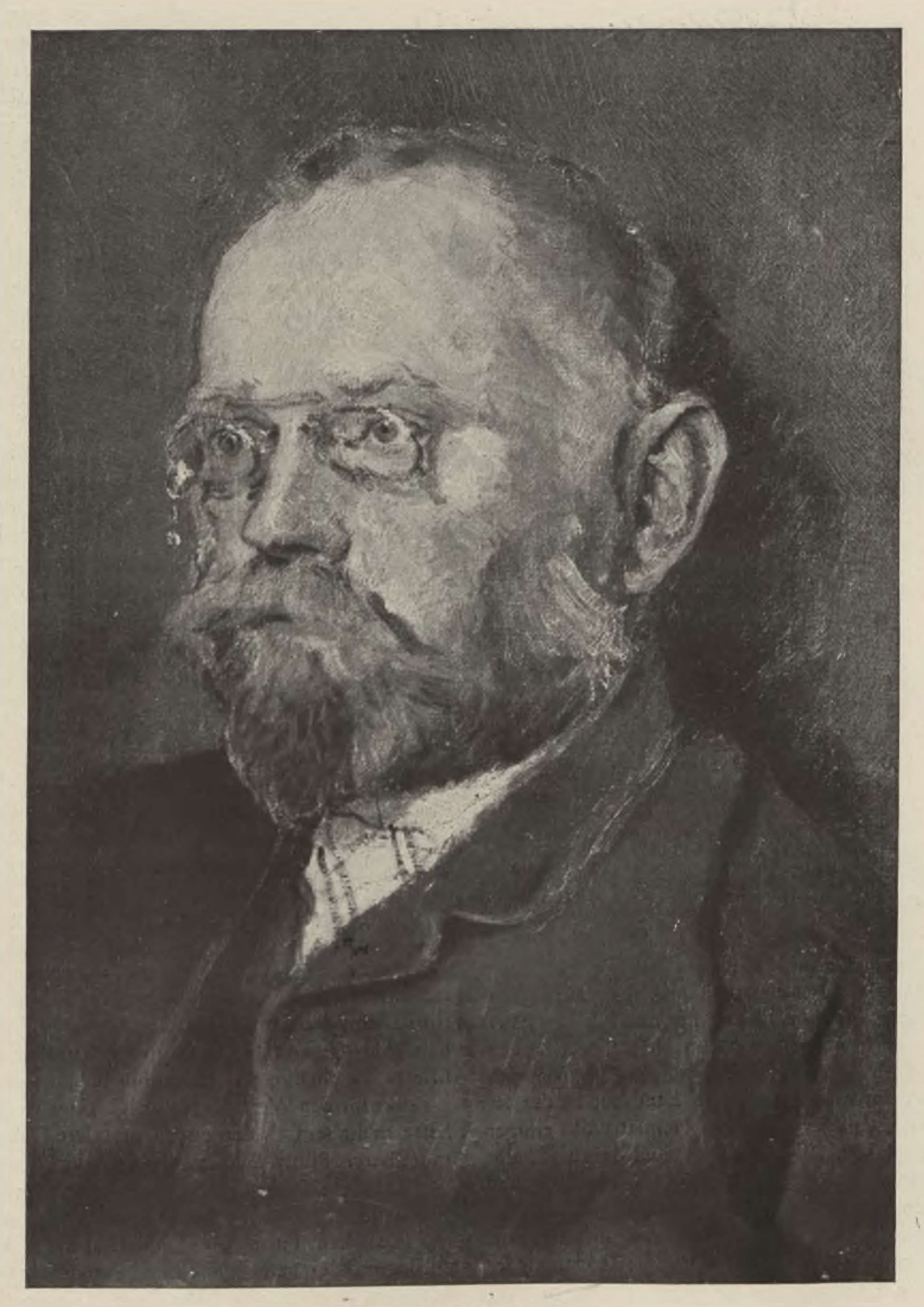


MAX SLEVOGT, DON QUIXOTE. ZEICHNUNG

Übereinstimmung mit diesem nicht nur für die Epoche, sondern für Jahrhunderte irgendwie Definitiven das erschreckend Momentane, das beinahe darauf angewiesen ist, durch den Augenblick selbst und seine besonderste Enge entschuldigt zu werden. So verläuft immer ein entscheidendes Kunstwerk über der Spannung der Sekundenbogen — ruht es auf tragenden Pfeilern, die jenseits und diesseits der Ufer im Boden der Bewährung stehen.

Fünfmal wurde sonst diese Erscheinung innerhalb einer Zeit erlebt, die wir noch immer als lebendige Gegenwart umspannen. Leibl kam 1846; Liebermann und Uhde erschienen 1848; Trübner trat 1851 in die Welt, Corinth 1858. Als der Jüngste folgte 1868 Slevogt. Ungleich sind sie nach Art und Gewicht. Aber es einigt sie ein zeitgenössischer Zusammenhang von fast intimer Besonderheit: bei ihnen suchte und fand das Augenblickliche den Weg von seiner schärfsten geschichtlichen Zuspitzung, dem Impressionismus, zur Ausdehnung ins Ewig-Künstlerische und zur Befestigung im Beständigen aller Klassik. Bei den alten Meistern steigt der erregte und erregende Augenblick der Entstehung ihrer Formen langsam aus der Ruhe ihrer unbezweifelbaren Ewigkeit zu uns auf. Zurückbegleitend verknüpfen wir die Augenblicklichkeit unserer lebenden Meister — ohne ihr Eintrag zu thun — mit den besänftigenden Weiten des Meisterlich-Allgemeinen. Längst und leicht ist der Gang mit Leibl gemacht. Er wird mit Corinth wohl schwerer zu machen sein — doch auch mit ihm wird er gemacht werden. Liebermann ist kanonisiert. Dass Uhde und Trübner klassisch sind, wird eines Tages Schulweisheit sein. Schulweisheit auch, dass Slevogt ihnen allen zugehört. Dies wird deshalb zum Teil vielleicht nicht unmittelbar eingesehen, weil ihn, trotz Diez, keine Linie mit Altmeisterlichem verbindet: traditionsloser Radikaler setzt er um 1890 mit naturalistisch gerichteter Breitmalerei ein. Aber so äusserlich ist das Problem seiner Klassik nicht zu nehmen. Auf der anderen Seite mag freilich wahr sein, dass man schon wieder einer relativen Unabhängigkeit von seiner Anschauung bedarf, um das objektive Bild seiner Meisterschaft ganz zu sehen. Dann geschieht, dass Jüngere ihn überblicken, begreifen und bewundern, weil sie zu einem Teil ihres Wesens bereits anders geworden, ja anders geboren sind.

In den allgemeinsten Komplex seiner künstlerischen Existenz ist ein besonderes dialektisches Problem eingeflochten, das den Liebhaber dem intimeren Wesen Slevogts elliptisch näherführt. Der Künstler umspannt exemplarisch Zusammenhang und Gegensatz zwischen Süddeutschem und Nord-



MAX SLEVOGT, MÄNNERBILDNIS



MAX SLEVOGT, AUS DEM „LITHOGRAPHISCHEN SKIZZENBUCH“

deutschem. Damit umfasst er aber nicht bloss ein Hinundher von Rassenvarianten, sondern auch merkwürdige Schauspiele kulturgeschichtlicher Verschiebungen und mittelbar auch politischer Umlagerungen.

Der im niederbayrischen Landshut an der Isar Geborene dankte die engere Heimat wohl einigermassen dem Zufall: der Vater stand dort als Hauptmann in Garnison. Die Familie war allerdings bayrisch und mit den Mittelpunkten bayrischen Lebens eng verknüpft. Wiederum aber könnte in letzter Linie der Name auf eine ausserbayerische, sogar niederdeutsche Herkunft des Geschlechts deuten. Wie dem sei: die messbaren Elemente der Herkunft sind bayrisch bedingt. Nächst der Familie und Geburt die Schule: das Gymnasium in Würzburg. Man könnte versucht sein, zu vermuten, dass die Helligkeit, das sinnlich Flatternde, die unverbindliche und dennoch nur scheinbare Beiläufigkeit, das wesenhaft Geschnörkelte der Kunst Slevogts — kurz: was in seiner Malerei und Zeichnung Rokoko ist — vom Feenfinger dieser unvergleichlichen Stadt gezaubert sei. Es ist — nebenbei — darum auch kein Zufall, wenn der Würzburger Karl Voll den übrigens fast Gleichaltrigen so gut verstanden hat, dass er über ihn das Beste, wiewohl nicht Erklärteste schrieb, was über Slevogt gesagt worden ist. München und die Akademie werden nach der Schule Selbstverständlichkeit: einmal, weil man im Süden, wenigstens damals, überhaupt leichter Maler wurde als im Norden; dann, weil München für den Süddeutschen eine ganz besondere Anziehung bedeutet; endlich, weil die Münchner Akademie in jenen Jahren für Deutschland noch eben den Ruf der grössten Überlieferung besass. Der Moment war immerhin heikel. Man schrieb 1885: das Jahr vor dem Tode Pilotys. Leibl war in Aibling; sein Kreis war aufgelöst, das unmittelbar Tradition-Bildende seiner Erscheinung für München verloren, seine Überlieferung schon in halbem Verfall. Liebermann, des Münchner Atelierbetriebs überdrüssig, war in Holland; Trübner lebte nur noch halb mit München; Corinth hatte die Löfftz-Schule verlassen. Die Münchner Krise hatte begonnen. In dieser verwirrenden Stunde hielt Wilhelm von Diez die Münchner Tradition zusammen — als einen vortrefflichen Kompromiss zwischen Kolorismus, Historischem, Romantik, Geschmack und Wirklichkeit. Slevogt konnte nur zu ihm gehen: die qualifizierte Sachlichkeit Diezens musste ihm, der den Instinkt für den Wert des Natürlich-Gegenwärtigen hatte, mehr sein als der anspruchsvollere Ruhm unmittelbarer Piloty-Schüler, die an der Akademie und auf dem Markt den Ton gaben. Dies war die Konstellation um seine künstlerische Herkunft.

Eines kam hinzu: die Popularität Böcklins, der zu Beginn der neunziger Jahre einer der stärksten Magnete der jungen Münchner Sezession war. Von ihm wurde Slevogt halb angezogen, halb in scharfe Gegenstellung gedrängt. Die romantische Linie im Wesen Slevogts ist unverkennbar; es ist



MAX SLEVOGT, MUTTER UND SOHN



MAX SLEVOGT, AM KLAVIER

kein Wunder, dass Böcklin ihm etwas bedeutet hat. Eigentümlich ist aber, dass der junge Slevogt das Romantische in sich zügelte und der ausgereifte, nach einer disziplinierten Entwicklung durch das Naturalistische hindurch, den romantischen Trieb schiessen liess. Dies ist ein bewundernswerter Verlauf. Noch merkwürdiger ist ein anderes. Lehnte Slevogt später Böcklin ab, so widersprach er weder dem Erfinder noch dem Erzähler, sondern dem Koloristen. Seltsame Verkehrung: das gemeine Argument pflegte sich schliesslich und erstlich gegen die Imagination und gegen das Romantisch-Illustrative bei Böcklin zu wenden. Beides wurde von Slevogt — so versicherte Voll — angenommen. Kein Wunder, denn er ist südlich. Das Fragwürdige Böcklins lag für Slevogt im Mittel. Man giebt sich nicht genug Rechenschaft darüber, wie richtig es ist, wenn Voll zu sagen pflegte: der Grundzug im Wesen Slevogts sei „poetisch". Voll sagte es 1912 und früher: ehe er wissen konnte, dass ihm gerade folgende Jahre verblüffend recht geben würden, wenn es noch nötig war.

Zunächst schien Slevogt sich gegen das Poetische ins Gefecht zu stellen. Er malte die „Danae". Am Ende des Bettes eines Berufsmodells von scheusslicher Figur und pikanter Hautfarbe sitzt eine Münchner Hausmeisterin. Die Kollegen nannten Slevogt „den Schrecklichen". Sie sahen in seiner Malerei nur einen Exzess des Naturalismus. Sie sahen nicht, dass damals schon — man möchte sagen: so gut wie später — in der Farbe, der Kurve, der malerischen Gestikulation Gedichte standen. Als Slevogt gegen 1889 Diez verliess, um zu reisen, mochte in der Loslösung vom Lehrer wohl etwas wie ein Aufstand des Naturalisten gegen den Historiker liegen. Allein weder wäre Diez mit dem Namen des Historikers noch Slevogt mit dem des Naturalisten erschöpft. Slevogt löste sich nicht von dem Poeten Diez — der er war — und hatte nichts gegen den romantischen Illustrator einzuwenden. Es löste sich der Hellere vom Dunkleren. Mittel sprang gegen Mittel. Mittel fuhr vom Mittel weg. Dies ist so wesentlich wie der Unterschied des Naturalisten vom Historiker. Denkwürdig auch: in



MAX SLEVOGT, DAMENBILDNIS



MAX SLEVOGT, TIGER

Frankreich und Dänemark verweilte Slevogt verhältnismässig kurze Zeit — in Italien blieb er ein volles Jahr. Man kann hinzufügen, dass ihm die Fahrten nach Ägypten und Indien, die viel später — 1914 — kamen, bedeutungsvoller gewesen sind als die Reisen nach dem der Poesie wahrlich nicht baren Paris, die er jederzeit knapp bemass. Slevogt ist so sehr Romantiker, dass er sich nur im Exotischen wirklich zu identifizieren vermag.

Diese Übereinstimmung mit sich selbst hatte Slevogt auf dem Weg über Berlin gefunden und historisch wohl nur auf ihm finden können.

Seit 1870 wurde Berlin, das auch einmal etwas Konservatives und Traditionelles gewesen war, der Mittelpunkt alles Radikalen in Deutschland. Was von Wesen neu war, dort war es nunmehr am ehesten zu begründen. Man darf nie vergessen, dass Slevogts Abneigung gegen traditionelle Phraseologie in der Kunst einer seiner entscheidenden Wesenszüge ist. Er ist einer der ganz wenigen, die einer falschen Kriegsmaler-Romantik widersprochen haben. Seine Sachlichkeit rebellierte dagegen. Nicht anders protestierte der junge Slevogt gegen die Atelierromantik eines gewissen mächtigen Münchner Traditionalismus. Als dieser seinerseits die „Danae" wie etwas „Unsittliches" und „Brutales" von der Ausstellung entfernen liess, bestätigte er zunächst, dass er trotz seiner Schulung im Formalen nicht formal zu sehen verstand; er bewies zugleich, dass er das Neue in solcher Konsequenz nicht mehr vertrug. Es handelte sich natürlich nicht bloss um das eine „Danae"-Bild, das, in den Neunziger Jahren entstanden, 1900 in die Ausstellung kam, von dort verwiesen wurde und durch seine Geschichte die Übersiedlung Slevogts nach Berlin unmittelbar einleitete. Der Protest münchnerischer Konventionalität ging auch gegen Slevogts Bildnisstil; mass man diesen Stil, wie man naiv that, an dem Porträttyp Lenbachs und Kaulbachs, so schien den Hütern des gemässigten Kunstliberalismus der ein Sansculotte, der allem Ortsüblichen Explosion drohte. An solchen Nachdruck der Beurkundung eines Gesichtes



MAX SLEVOGT, KATZE

war man nicht gewöhnt. Den abstrakten Formreiz des Malerischen übersah die stilbewusste Empörung der Münchner Nachrenaissance.

Der Beginn des neuen Jahrhunderts setzte den Künstler in eine neue Konstellation. 1901 ernannte der Prinzregent Luitpold, nicht nur duldsamer als die offiziellen Repräsentanten der Kunststadt, sondern auch mit feinerem Instinkt begabt, den Maler zum Professor. Man würde sich aber einer Täuschung hingeben, wollte man meinen, dass die dauernde Gunst des jägerisch-chevaleresken alten Herrn Macht genug gewesen wäre, den Künstler gegen den stumpfen Widerstand einer kompakten Majorität durchzusetzen. Noch im nämlichen Jahre siedelte Slevogt, durch Liebermanns phänomenale Freiheit hingezogen und von ihm unmittelbar aufgefordert, nach Berlin über. Die Berliner Sezession gewann an ihm einen Führer mehr. Um dieselbe Zeit sah er zum erstenmal Bilder französischer Impressionisten in grösserem Umfang. Die zweite Epoche seines Lebens und seiner Kunst begann. Fast unvermittelt trennt sie sich von der ersten. Trotz der Lösung von Diez war Slevogt in seiner Münchner Zeit verhältnismässig dunkel geblieben — auf münchnerische Weise wohl auch ein Liebhaber der Qualitäten und des schönen Tons. Mit der Jahrhundertwende springt er ins Lichte und Frische über. Um diese Zeit scheinen ihn auch japanische Einflüsse angeregt zu haben. 1902 entsteht ein Jagdstück mit einem Zweig und zwei Falken, das die Konkurrenz mit dem feinsten Japaner aushält — ohne sich an ihr zu beteiligen.

Nimmt man die Berliner Epoche im Ganzen, so glaubt man, einen Rückgang des Interesses am erzählenden und erfindenden Bilde wahrnehmen zu können. Landschaften, Stilleben — köstliche Stilleben — und Bildnisse, theatralische, auch sportliche Figuren und Szenen, Freiluftszenen überwiegen. Es handelt sich überall um Motive von sinnlicher Gegenwärtigkeit. Fast alle Bilder der Epoche haben die prismatische Lichtheit eines Sisley oder Signac. Es giebt nur wenige Ausnahmen: etwa den



MAX SLEVOGT, BILDNISSTUDIE

schwarzen d'Andrade von 1903, den er in dialektischer Erprobung der eigenen Spannweite als Widerspiel des weissen Stuttgarter d'Andrade von 1902 und der berückenden Bühnenskizze von 1902 zum weissen d'Andrade gemalt hat. Doch das Erfinderische bleibt von der Berliner Epoche nicht vollkommen ausgeschlossen. Dem Bilde eines Kohlen einnehmenden Kriegsschiffes von 1905, das neben einen Turner gehängt werden kann, ohne an Wirkung und sicher ohne an Wert zu verlieren, steht die Komposition des Ritters mit den Mädchen gegenüber, die eines der eigentümlichsten Denkmale des deutschen Sezessionismus bleiben wird, obwohl man nicht sagen kann, dass die Phantasie, die diesem auffallenden Werk zugrunde liegt, gesättigt sei und sättige. Die sozialen, biblischen und mythologischen Versuche hören in Berlin allerdings wohl gänzlich auf. Die Situation dreht sich. Jener darstellerische Radikalismus, den man vielleicht mit mehr Unrecht als Recht — jedenfalls sehr billig — Naturalismus nennt und als solchen dem Künstler zum Vorwurf gemacht hatte, verliert in dem Augenblick an Intransigenz, in dem die Spannung instinktiver Opposition gegen die Münchner Konvention sich löst: in Berlin besteht schwächerer Widerstand, und um so mehr lässt da die naturalistische Offensive des Künstlers nach, als sie in sich selbst im gleichen Augenblick zu Ende läuft, um einer rein positiven Kunst Platz zu machen. Die Produktion verweilt in der Sphäre des Unmittelbar-Gegenständlichen oder vielmehr seiner rein farbig-malerisch fassbaren Arabeske. Das Wort „Arabeske", das innerhalb des Sprachschatzes der neueren Kunstgeschichtschreibung etwas vulgär geworden ist, hat im Falle Slevogts eine ganz besondere Berechtigung.

Slevogts Kunst erscheint letzten Endes, weil sie die Kunst einer bedeutenden, also durch sich selbst überzeugten und mit sich identischen Persönlichkeit ist, auf allen Stufen ihrer Entwicklung irgendwie gleich. Sie folgt dem Axiom des Guten: der Unveränderlichkeit. Ein Stilleben Slevogts von 1893 ist wohl dunkler als eines von 1903 oder 1913; aber es ist doch vom gleichen Nerv in Vibration gesetzt, und die Ähnlichkeit der entscheidenden Eindrücke wird zuletzt erstaunlich. Man sehe die Bildnisse vom Beginn der neunziger Jahre, das bis zum Aufreizenden straffe Selbstporträt von 1895, den Liebermannkopf von 1901, den Voll von 1907 oder ein Bildnis der letzten Jahre: überall entdeckt man ein gleiches arabeskenhaftes Vorzeichen des Verlaufs oder der Simultaneität der Bildvorstellung, das zunächst nur eine Wendung, eine Einzelheit zu sein scheint, aber schliesslich als ein Grundzug jener Anschauung offenbar wird, die Slevogt heisst und die Eigentümlichkeit des Künstlers aufbaut. Diese Identität, in der wie in jeder Beharrung Beweis des Bedeutenden liegt, wird auch in dem Verhältnis sichtbar, das den Illustrator Slevogt mit seinen erfinderischen Bildern verbindet. Von dieser Beziehung aus gelangt man ins Innerste des Problems Slevogt.

Es sind nicht die schlechtesten Freunde der Kunst Slevogts, denen bei bestimmten Bildern des Künstlers ein Missbehagen aufsteigt. Die Welt dieser Bilder ist leicht bezeichnet: es sind die Bilder mit erzählendem Einschlag. Dahin gehören: die



MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS VOR DER STAFFELEI

„Salome", das Doppelbild „Homo Sapiens", das Dreiflügelbild vom „Verlorenen Sohn", das „Feierstunde" genannte Arbeitsbild, der „Venusberg", der „Ritter mit den Mädchen" — dies letzte Bild freilich schon minder, und noch weniger der „Mädchenraub". Wenn an diesen Bildern etwas befangen macht, etwas den Ablauf der schimmernden und flirrenden malerischen Darbietung oder Abstraktion hemmen kann, dann wäre es die nicht zu sich selbst gekommene Illustration. Auf irgendeine Weise scheint der Künstler dort Mittel und Format verfehlt zu haben. Das Formale eines solchen Slevogtschen Bildes wird durch das Illustrative beeinträchtigt und Format und erzählendem Motiv gegeben. Hier hat er die eine Spitze seiner Grösse und Unvergleichlichkeit vorgestossen.

Die eine — denn es sind ihrer zwei. Die Entwicklung Slevogts zu einem der ersten Illustratoren unserer Epoche — vielleicht zum ersten im Deutschland dieser Zeit — hat die Fortentwicklung des Malers nicht aufgehalten, sondern gefördert. Sie gab seiner Malerei eine Identität, die ihr mitunter gemangelt hatte. Der Illustrator fand sein Feld. Der Maler fand das seine in der malerischen Hochzüchtung des Unmittelbar-Sinnlichen und Sinnlich-Zuständlichen, Sinnlich-Augenblicklichen: der Land-

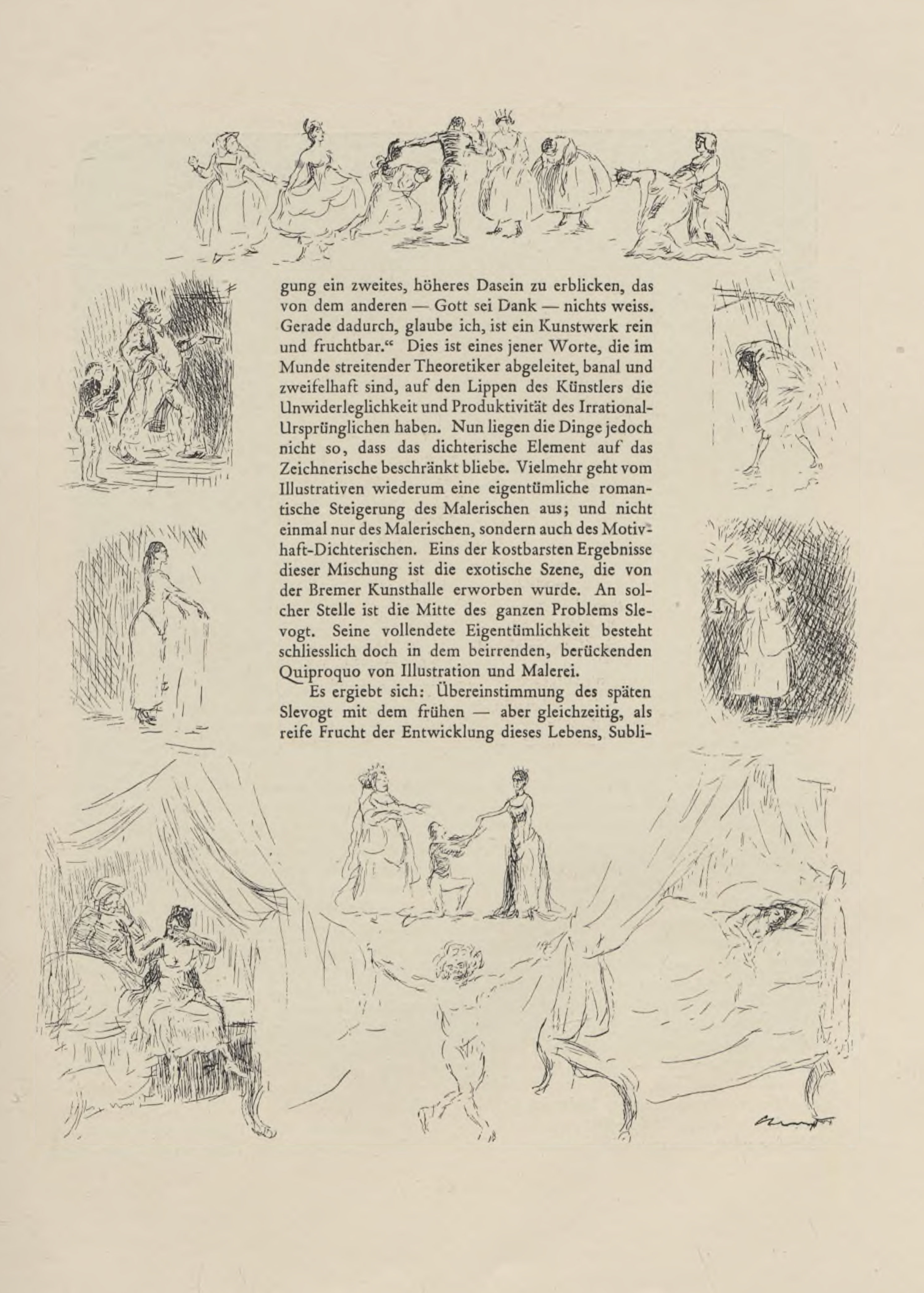


MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION ZUM „GESTIEFELTEN KATER". FEDERZEICHNUNG

das zweite durch das erste. Es findet — so glaubt man zu spüren — keine wechselseitige Deckung der Elemente statt. Möglich bleibt, dass diese Empfindung nur ästhetische Hypochondrie eines gegenwärtigen Augenblicks ist. Aber die Entwicklung Slevogts spricht wiederum dagegen. Sie hat aus dem Bilde die erzählenden Tendenzen der neunziger Jahre ausgeschieden, wenigstens beinahe, und die illustrative Note als ein so selbständiges wie ausgebreitetes Kapitel seiner Kunst entwickelt. Das geschah in den schwarz-weissen illustrativen Folgen von der „Ilias" bis zum „Cellini" und in den köstlichen, mitunter an Guys streifenden Aquarellen der Hohenschwangau-Mappe. Hier hat der Künstler die vollkommenste Übereinstimmung zwischen Mittel, schaft, des Stillebens, der optisch übermittelten Szene, der Menschengesichter, Menschengebärden und Menschengestalten.

Aber damit ist das Widerspiel der Kräfte in dieser ungemeinen Künstlerschaft nicht erschöpft. Intimste, kaum mehr kontrollierbare Wechselwirkung führt wiederum fast eine Umkehrung dieses Zusammenhangs herbei.

Es bleibt grundwahr, dass Slevogt Poet ist. So wahr ist es, dass er erst im fabulierenden Stadium der Illustration und oberhalb dieses Stadiums das poetische Element seines Wesens vollkommen befreite. Es ist kein Zufall, wenn er seiner „Ilias", mit der sein Illustratorenruhm begann, die Worte auf den Weg gab: „Ich bin geneigt, in der Kunstbethäti-



gung ein zweites, höheres Dasein zu erblicken, das von dem anderen — Gott sei Dank — nichts weiss. Gerade dadurch, glaube ich, ist ein Kunstwerk rein und fruchtbar." Dies ist eines jener Worte, die im Munde streitender Theoretiker abgeleitet, banal und zweifelhaft sind, auf den Lippen des Künstlers die Unwiderleglichkeit und Produktivität des Irrational-Ursprünglichen haben. Nun liegen die Dinge jedoch nicht so, dass das dichterische Element auf das Zeichnerische beschränkt bliebe. Vielmehr geht vom Illustrativen wiederum eine eigentümliche romantische Steigerung des Malerischen aus; und nicht einmal nur des Malerischen, sondern auch des Motivhaft-Dichterischen. Eins der kostbarsten Ergebnisse dieser Mischung ist die exotische Szene, die von der Bremer Kunsthalle erworben wurde. An solcher Stelle ist die Mitte des ganzen Problems Slevogt. Seine vollendete Eigentümlichkeit besteht schliesslich doch in dem beirrenden, berückenden Quiproquo von Illustration und Malerei.

Es ergiebt sich: Übereinstimmung des späten Slevogt mit dem frühen — aber gleichzeitig, als reife Frucht der Entwicklung dieses Lebens, Subli-

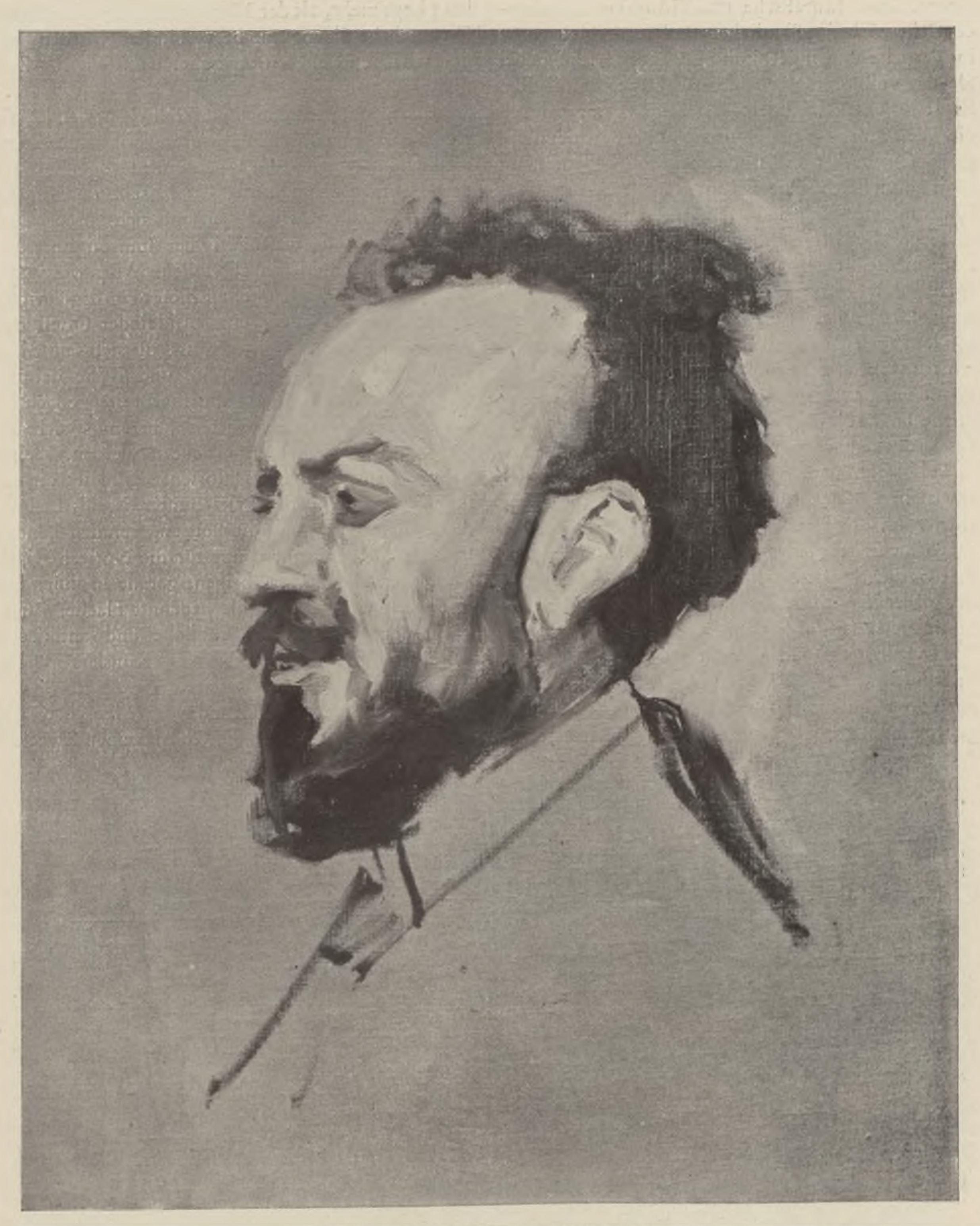


MAX SLEVOGT, FRAU MIT KATZE

mierung der anfänglich mit einem für ihn verfehlten Pathos münchnerischer Tradition ausgewirkten Instinkte in das genaue Format seiner persönlichen Rasse und Grazie.

Das Beklemmende erzählender Bilder Slevogts aus den neunziger Jahren liegt in einer kaum zu versöhnenden Antinomie zwischen Naturalistischem und Monumentalformat, zwischen Illustration und Malerei. Zu einem irgendwie historisch gewendeten Bilde gehört der Beitrag von Poussin, den Slevogt ganz sicher nicht hat, während ihn Seurat und Maurice Denis allerdings geerbt haben. Aber es ist nicht einmal nötig, das Problem in diese Spannungen hinauszuverlegen. Behält man gegenwärtig, dass Slevogt Maler ist, so wird weder der Naturalismus — der bei ihm überhaupt keine vordringende Kategorie ist — noch der Mangel eines Anteils an Poussins Überlieferungen empfunden, sondern etwas viel Näheres: dass nämlich jene grossen und erzählenden Bilder einfach nicht in dem Maasse das Format malerisch ausfüllen und nicht in dem Maasse sich malerisch auflösen, wie die zunächst kleiner gedachten, aber vollkommenen Malereien des Meisters. Die vollendete Reziprozität zwischen der erzählenden oder, wenn man will, romantischen Tendenz — denn auch jenem Triptychon vom „Verlorenen Sohn" liegt, trotz allem Naturalismus und Sozialismus, Romantik zugrunde — und malerischer Arabeske gewann Slevogt, indem er durch das Illustrative im engeren Sinne hindurchging. Das innere Format des Illustrativen wurde dann auf das Bild übertragen und mit den Mitteln des Bildes teils gesteigert, teils relativiert. In dieser Kreuzung liegt das Spezifikum Slevogt. Er ist nicht Illustrator im Sinn des Buches; dazu bleibt seine malerische Liberalität zu ungefesselt. Er ist nicht Maler im Sinn der Poussin-Überlieferung; dafür ist seine Bewegung zu augenblicklich, zu vibrant. Er stellt die Ambition des grossen Bildes wie des kleinen straffen Buches zurück und malt eine Malerei, die leichtesten illustrativen Wesens, zeichnet eine Zeichnung, die moussierende malerische Phantasmagorie ist. Vor aller dieser Produktion steht aber immer mehr eine Kraft, die dem erfinderischen Künstler eignet: das Gedächtnis. Slevogt arbeitet zunehmend aus dem Gedächtnis. Selbst seine unmittelbarsten Naturbilder — die Hohenschwangau-Aquarelle oder die Aquarelle vom Nil — haben den schier metaphysischen Zauber des Erdachten, die Dämonie des Erinnerten.

Der niederdeutsche Fabuliertrieb geht ins



MAX SLEVOGT, BILDNISSTUDIE D'ANDRADES

Gedankliche, Moralische und Groteske; der oberdeutsche wirkt im Sinnlichen und formt sich gerne ins Barocke und ins Rokoko. Das erste scheint bei Slevogt vollkommen zu fehlen. Das andere ist da. Es ist durch Berlin oder — richtiger gesagt: durch die Weltstadt — ins Optische und Beschleunigte geworfen. Aber es ist da, und es bedeutet im Grunde vielleicht eine Erneuerung des Zusammenhangs mit der Heimat. Man sieht leicht, wie verschieden die Illustrationen Menzels und Slevogts sind: nicht nur deshalb, weil Menzels Blätter klassische, das heisst zusammengedrängte Buchfiguren sind, Slevogts Blätter aber eine köstliche Libertinage, sondern auch darum, weil die ersten exakt, die zweiten romantisch geraten. Allerdings: Menzel suchte in süddeutschem und österreichischem Barock Bereicherung. Slevogt hat die Überschwänglichkeit des Südlichen schon mit dem Blut bekommen.

Indes, die Heimat vermochte nicht, ihn wieder anzuziehen. Die Idee einer Berufung an die Münchener Akademie auf den Posten Defreggers, die 1910 die Blätter bewegte, blieb für die Öffentlichkeit Gerücht. Die Nachdrücklichkeit des Interesses der offiziellen Münchner Kunst an der Wiederkunft Slevogts wurde damals bezweifelt.

Der Beitrag, den München — München, aber beileibe nicht der Münchner Atelierlokalismus, der selbst ihm geschadet hat — ihm neuerdings geben konnte, blieb ungegeben. In dieser Feststellung liegt mehr, als der Norddeutsche leicht glaubt. Dennoch ist Slevogt nicht verhindert worden, ein deutscher und ein europäischer Künstler für Zeit und Dauer zu sein.

Die Monumentalidee der südlichen, der klassischen und romantischen Malerei vermochte — so scheint es — nicht zum Eigentum Slevogts zu werden. Es mag dieser innere Grund sein, der ihn antrieb, den Süden zu verlassen und sich auf das Niveau prickelnder weltstädtischer Impromptus von halb nördlichem Wesen zu stellen. Aber wer wagt, die künftigen Möglichkeiten dieses Fünfzigjährigen zu berechnen, in dem ein sprudelnder Quell der Kraft verborgen ist? Wer weiss, ob sich sein Allegro nicht noch in die Weite und Ruhe dehnen wird? Denkbar ist, dass die ins Breite gedachten Kunstgedanken seines dritten Jahrzehnts sich im sechsten oder siebenten erneuern werden. Seine Bahn ist längst nicht beschlossen. Es bleibt zu erinnern, dass er, der so viel bunter ist als Liebermann, den Süden und die heissen, fremden Länder liebt. Er liebt sie nicht nur für die Notizen seiner zuckenden Hand. Im übrigen: gerade in ihnen hat er die lange Kurve und die gedehnte Fläche. Vielleicht darf man endlich südliche und antikische Voraussetzung in einem Wort des Künslers spüren, mit dem er die „Ilias“ begleitete:

„Wären nicht im Grunde die Menschen alle etwas Künstler, so hätte die Kunst keinen Zweck.“



MAX SLEVOGT, RANDLEISTE. ZEICHNUNG



MAX SLEVOGT, DAMENBILDNIS



MAX SLEVOGT, LIEGENDER LÖWE. AUS DEN „TIERRADIERUNGEN"

KUNSTPHILOSOPHIE UND KUNSTLEBEN

VON

EMIL UTITZ

Zwischen Kunstphilosophie und Kunstleben scheint Feindschaft gesäet. Und diese Gegnerschaft hat einen tragischen Zug. Wenn einstmals der Philosoph im Künstler mehr oder minder den Handwerker erblickte, den er belehren und lenken wollte, so sind doch diese Zeiten längst verschwunden. Auch der ödeste Philister, der heute um Kunsttheorien sich bemüht, geht gewiss von der Voraussetzung aus, Kunst bilde ein eigenes Kulturgebiet, und er strebe gar nicht darnach, den Künstler zu meistern, sondern sein Werk und sein Schaffen zu erkennen. Sicherlich liebt er auch die Kunst, vielleicht ohne Verständnis, aber doch so gut er es vermag. Wahrscheinlich leidet er darunter, dass sein Lieben nicht erwidert wird, sondern Hohn und Spott ihm entgegen lachen, oder völlige Teilnahmslosigkeit ihn anödet. Nehmen wir an: er sei nicht frei von gönnerhaftem Denkerhochmut und verfalle trotz aller gegenteiligen Beteuerungen immer wieder in schulmeisterliche Pedanterie; so wäre das noch kein hinreichender Grund, um Kunstphilosophie als solche zu verdammen. Man darf sie offensichtlich nicht verantwortlich machen für objektive Fehler oder subjektive Taktlosigkeiten einzelner ihrer Vertreter.

Das Tragische scheint mir ja gerade, dass es sich um Hass handelt, der nicht auf logischen Gründen sich aufbaut. Diese könnten vielleicht widerlegt werden. Aber Instinkte und Triebe sind einer derartigen Korrektur viel schwieriger zugänglich. Der Schaffende hält leicht jene für minderwertig, denen Schaffenskraft auf seinem Gebiete versagt ist. Und bemühen sie sich nun gerade um dieses Gebiet, liegt der komische oder lächerliche Zug nahe. Sie gleichen Jünglingen, die glühende Liebesgedichte verfassen, aber zu scheu, zu ungeschickt, zu unerfahren sind, ihre Liebesbereitschaft That werden zu lassen. Das Wort vom Eunuchentum der Ästhetik hat Künstlermund geprägt, und lachend haben es Künstler immer wieder verbreitet. Für das würdigste halten sie eben, Kunst zu schaffen, wenn man sich schon mit Kunst einlässt. Alles andere ist Ersatz, Notbehelf, geboren aus der Blässe des Nichtkönnens. Den Kunstschriftsteller dulden sie noch als eine Art Schildknappen oder gleichsam als literarischen Anwalt

ihres Wirkens. Aber der Philosoph, dessen Werkzeug spröde und kalte Begriffe sind, der methodisch alles Leben verdunsten lässt in dem strengen Gefüge in einander verzahnter Abstraktionen, ist ihnen fremd und wunderlich; sein Beginnen scheinbar verfehlt, ja grotesk. Jene Welt der Kunst, die ganz in Anschauung atmet, in Gefühl glüht, mit dem stumpfen Mittel des Denkens aufmeisseln zu wollen, dünkt vermessen und völlig kunstfern, ja kunstfeindlich. Versucht nun gar der gegenüber: lauschend und horchend, formend und bildend. Der Mann der That verachtet den Träumer und Dichter und versteht ihn nicht. Der Dichter versteht jenen, bewundert ihn, möchte vielleicht mit ihm tauschen und fühlt brennend sein Unvermögen. Er ist anders geartet, und in anderer Richtung liegt, was ihm zu leisten bestimmt. Sein Verhalten scheint verwandt dem des Kunstphilosophen zu Kunst und Künstler. Verdient er wahrhaft den Namen eines Kunstphilo-



MAX SLEVOGT, GESELLSCHAFT IM FREIEN

Kunstphilosoph seiner Arbeit eine künstlerische Note aufzuprägen durch eine dem Künstler nahestehende Sprachgestaltung, dann hat es dieser meist sehr bequem, die traurig engen Grenzen jenes Beginnens zu durchblicken, den billigen Stuck, der da plump aufgeklebt wird.

Unsere Dichtern schildern häufig den Künstler als einen, der das Leben leidenschaftlich liebt, aber irgendwie vom schlichten, einfachen Untertauchen in den Strom des Lebens ausgeschlossen ist; er steht diesem sophen, so muss er den Künstler als solchen verstehen, wie fern ihm auch der einzelne Künstler sein mag. Dieser versteht jenen nicht, auch wenn er ihm äusserlich Achtung bekundet. Je mehr sich aber der Denker auf seine Aufgabe besinnt, auf seine wahren Kräfte, desto weniger wird er vom Künstler wollen oder für ihn wollen, und desto geringer wird für ihn die Versuchung, selbst Künstlertum zu spielen. Ein Spiel, bei dem er stets verliert. Seine Leidenschaft zielt auf wissenschaftliche Erkenntnis, auf Begriff und Gesetz,



MAX SLEVOGT, D'ANDRADE ALS DON JUAN

auf klare Einsicht in das Wesen der Kunst in der ganzen Fülle notwendiger Voraussetzungen und Sachbezüge. Der Künstler findet meist solches Bemühen unnötig. Aber darauf kommt es nicht an. Der eine geniesst erschauernd die Erhabenheit eines Gewitters, und der andere sieht in ihm Entladung elektrischer Kräfte usw., kurz einen Vorgang, dessen naturgesetzliche Erhellung ihm Bedürfnis ist. Hier scheiden sich Typen der Menschheit. Man darf und soll ihr Anderssein in stärkster Weise empfinden; aber ihren objektiven Rangwert aufzudecken, wer wagte sich an diese Vermessenheit? Schliesslich leistet immer der am meisten, der in Verfolg seiner Begabung mit eisernem Fleiss alles aus sich herausholt, was nur möglich ist. Eunuche ist der Kunstphilosoph, gesehen von der Warte des Künstlers; seine zeugenden Kräfte wirken in der Welt der Wissenschaft: hier kann er Meister und König sein. Einem Zoologen zeigte jemand einige Küchlein, die fröhlich die Mutterhenne umgackerten, und sagte: „Kannst du mit all deinem Wissen so ein kleines Geschöpf erzeugen?“ „Gewiss nicht“, erwiderte ruhig der Gelehrte, „denn ich bin kein Huhn.“ Oder anders ausgedrückt: Homunculusträume wachsen nicht auf dem Boden reiner Wissenschaft, die nichts „machen“ oder „erfinden“ will, sondern bloss einsehen und erkennen.

Die Antipathie des Künstlers wird immer den Kunstgelehrten verfolgen; die guten und schlechten Witze werden nicht aussterben. Aber die Bewusstheit wäre schon grosser Fortschritt, dass jene unaufhebbare Abneigung nicht durch logische Gründe erhärtet werden darf, die eine Minderwertigkeit beweisen sollen. Die unüberbrückbare Fremdheit gewisser Typen menschlicher Wesenheiten und Beziehungen wird nur verkleinert, wenn man sie verunglimpft. Je schärfer, klarer und kompromissloser sie eingesehen wird, desto sauberer wird das gegenseitige Verhältnis. Persönliche Tragik erlischt nicht hiermit, weil die einzelnen Persönlichkeiten — glücklicherweise — nicht Musterbeispiele reiner Typengliederung sind, sondern ihre Sehnsüchte und Strebungen weiter locken, weiter als oft die Kräfte reichen. Aber die „Sachen“ heben sich voneinander ab und gewinnen ihr Eigenrecht, gerade durch



MAX SLEVOGT, HOFWINKEL

ihre Unterschiedlichkeit und die unersetzliche, unauflösbare Besonderheit ihres Wesens.

✲

Rückt auf diese Weise wissenschaftliche Kunsttheorie weit ab vom Kunstleben, ja sichert sich jene durch scharf und klar vollzogene Ablösung erst ihren Rechtsgrund, scheint die Frage fast paradox: wie verhält sich Kunstphilosophie zum Kunstleben der Gegenwart? Offenbar müsste die richtige Antwort lauten: gar nicht; denn jede Beeinflussung müsste als Beeinträchtigung zersetzend wirken. Je inniger der Kunsttheoretiker in das Kunstgetriebe des Tages verstrickt ist, desto mehr ist er wohl der Gefahr ausgesetzt, bloss für Gegenwart Geltendes für allgemeine Gesetzlichkeit zu erklären, seine Abstraktionen aus einem zu engen Material zu vollziehen, seine ganzen Anschauungen von Kunst und Künstler auf ein paar Beispiele zu stützen, in denen nur einige Möglichkeiten des Kunstseins und Kunstwirkens sich ausprägen, während viele andere verschlossen bleiben. Er steht zu sehr in den Dingen, zu nahe, auf dass freie Übersicht sich ihm aufschliesse, er ist zu sehr Partei, um rein sachliche Beziehungen aufzuspüren, die gereinigt sind von subjektiven Hin- und Abneigungen, persönlichen Wertungen und der stark fesselnden Bindung zeitgenössischen Empfindens. Wo die Leidenschaften dem drängenden Kampfe des Lebendigen angehören, wird Historie zum Aufbau einer legitimierenden Ahnenreihe, Philosophie zum Versuch innerer Rechtfertigung. Die expressionistischen Herolde, die kühn beweisen wollen, dass eigentlich fast alle grosse Kunst der Vergangenheit expressionistisch war, und dass sicheres Denken die Höherwertigkeit dieser Kunstrichtung bestätigen müsse, sind glänzende Vertreter einer solchen Gesinnung, die gewiss auch mittelbar wissenschaftlich förderlich sein kann. Denn das Durchstöbern der Vergangenheit unter einem ganz bestimmten Blickpunkt fördert manches ans Licht, das bisher unbeachtet blieb, und das einseitig

bleibt Wissenschaft stumm, kalt und feindlich. Er bekenne aber gleich dem Unmusikalischen — „mir sagt Musik nichts“ — sein Unvermögen und drapiere es nicht als besonderen Vorzug. Auch dies erscheint als Gebot innerer Sauberkeit.

Jedenfalls ist es kein Zufall, dass unsere vorzüglichsten Kunstforscher der Kunst der Gegenwart scheu ausweichen oder nur gleichsam zu kurzen Gastrollen bei ihr einkehren, um bald wieder die Gebiete der Vergangenheit aufzusuchen. Sie fürchten immer hineinzugleiten in das wunderbar dichte und schwüle Gestrüpp des Lebens und die innere Freiheit der Entscheidung einzubüssen. Oder sie sprechen über werdend Wachsendes wie über Zeitloses mit jener Ruhe, welche die Konflikte des Lebens überwand und die kühle Gelassenheit begrifflicher Einsicht gewann. Behandelt Wölfflin einen lebenden Meister, klingt es, als ob er von Dürer oder Raffael erzählte; begeistert sich Meier-Graefe für Greco, glaubt man, er rede von Futuristen oder Kubisten. Ich will und kann nicht entscheiden, was „besser“ ist. Beides erscheint notwendig; nur eben grundverschieden. Deswegen sind aber meist echte Kunstforscher nur mittelmässige Kunstschriftsteller. Hinter ihren Worten, Überzeugungen und Anschauungen thronen Rüstzeug und System der Wissenschaft; sie erobern gleichsam neue Provinzen für das wachsende Reich begrifflicher Deutung. Selbst wo in Untergründen glückliche Intuitionen aufblitzen, werden diese doch erst wissenschaftlich nutzbar im Räderwerk der Wissenschaft, aufgenommen und getragen von dem Netz ihrer Methode, umgesetzt in gedankliche Deutung. Sonst bleiben sie Einfall oder Belletristik. Jener logischen Einheit und Vereinheitlichung steht aber die persönlich erlebte Einheit des Kunstschriftstellers gegenüber. Seine Stellungnahmen sind individuelle Thaten, Nötigungen durch die Wesensbestimmtheit seines Charakters. Weil und soweit dieser trotz breitesten Spielraums einheitlich ist, schmelzen alle seine Äusserungen, Begeisterungen oder Hassregungen, Beschreibungen und Wertungen zu einer Einheit zusammen, so widerspruchsvoll sie rein logisch auch erscheinen mögen, so „zufälligen“ Anlässen sie auch ihr Dasein verdanken und von einander noch so unabhängig zu sein dünken. Der Zusammenhang ist kein wissenschaftlich-begrifflicher, sondern Personeinheit. Und der einzigartige Wert einer solchen Persönlichkeit ist Quellgrund, Stütze und Fülle. Die wissenschaftlichen Ergebnisse aber ähneln einer geschlossenen Kette, die nicht auf Persönlichkeiten hinweist, die nicht durch diese erklärt oder gerechtfertigt werden darf, sondern stets nur durch die Wissenschaft selbst. Sie ist Zentrum; sie trägt, verknüpft und scheidet, rundet ab und erweitert sich. Gewiss wäre die Arbeit



MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS. RADIERUNG

bohrende Denken stösst auf Fragen, die vielleicht sonst niemand stellen würde. Aber die Leidenschaft reinen Erkennens vermag sich doch erst dort zu entzünden, wo jede Tendenz schweigt, auch die beste und edelste. Und dieser Weg, der das Werk des Forschers rechtfertigt und adelt, zieht auch die Grenzen, die ungestraft nicht übertreten werden dürfen. Dringen Trieb und Sehnsucht weiter, zerreissen sie den Rahmen der Wissenschaft. Unverwehrt bleibt es jedem zu denken: „nur zu, jetzt erst beginnt der echte Höhenflug! jetzt gelangen wir erst zu den Urmüttern!“ Ob Wissenschaft berufen ist, der Welt letzte Rätsel zu lösen, ob Erleuchtung der Religion, ob Erlebnis der Kunst, ob sittliches Thun, das mag hier — und wohl nicht bloss hier — unentschieden bleiben. Aber man soll nicht von der Wissenschaft mehr oder anderes verlangen als das, was ihres Amtes ist. Wenn nicht Anlage und Bildung die Sprache begrifflichen Erkennens erschlossen, dem



MAX SLEVOGT, PRINZREGENT LUITPOLD

des Kunstschriftstellers vergeblich, wüchse die Entfaltung seiner Persönlichkeit nicht hinein in Schaffung sachlicher Werte. Er muss das Echte wittern, das kaum erkennbar sich regt, das Unechte befehden, streiten für das Bedeutsame, leidenschaftlich überreden und überzeugen, unbeirrbar sein in der Unbestechlichkeit, die nur sein Gewissen als Dichter anerkennt; er muss ein Künstler des Wortes sein, um stets die richtige niederer Sachen treten. Aber nicht der Wissenschaft gilt sein Streben. Gewiss ist ihm auch diese zu Dank verpflichtet: für Anregungen, neues Material, glückliche Einsichten und Formulierungen. Stoff und Geist fliessen in sie ein, aber sie bedürfen der Umknetung, Überprüfung, gewissermassen einer Durchsiebung. Und wissenschaftliche Fähigkeiten allein würden dem Kunstschriftsteller wenig frommen, genau so wie der



MAX SLEVOGT, DER BLAUE TAG

Tönung zu finden, den suggestiven Ausdruck; er muss taktvoll schweigen können und donnernd rufen, auf dass niemand seine Stimme überhöre. Er kämpft immer und immer für das, was er für „gut" hält; oder: er streitet für seine Lebensanschauung, deren Form sich in den Ereignissen entfaltet. Er ist dann gross, wenn er um grosse Werte ringt; und alle technischen Tugenden frommen nichts, wenn sie in den Dienst tüchtige Lehrer oder Arzt Eigenschaften benötigen, die weder zur Gänze lehrbar sind, noch überhaupt wissenschaftlicher Natur. Sie brauchen wissenschaftliche Schulung, der auch der moderne Kunstschriftsteller keineswegs entraten kann, aber ausserdem vieles andere: ungemeine Kenntnis der Menschenbehandlung, energische Thatkraft, fast instinktive Beherrschung des Einzelfalles usw. Und wenn sie ihre Erfahrungen

literarisch mitteilen, strömt Reichtum des Lebens in ihre Schrift, Wärme des Handelns, dunkle, aber sicher leitende Triebe als Geheimnis ihrer Erfolge; aber Wissenschaft ist das doch nicht: Material für diese, Stoff und Aufgabe.

Der Lehrer wird meist bald vergessen; wenn auch der Schüler die Erinnerung an ihn dankbar wahrt, sie verblasst und schwindet jedenfalls mit dem Tode des Schülers. Und der ehrfurchtsvolle Legendenkranz, den Bewunderung Geheilter dem Arzte flicht, verwelkt allmählich, und andere Kränze werden anderen geflochten. Der Kunstschriftsteller hat es besser, weil seine Arbeit erhalten bleibt. Die Leidenden, deren er sich annimmt, rücken auf in den Ruhm der Welt; und er nimmt an ihm teil als sein Wecker und Herold. Seine Aufsätze sind als literarische Zeitdokumente unabtrennbar vom Kunstleben. Sein Wirken gehört der Kunst- und Geistesgeschichte an; und mittelbar strömt es ein oder kann es einströmen in die Kunsttheorie. Diese ist keine Überbauung der kunstschriftstellerischen Thätigkeit, keine Rangerhöhung, sondern eben etwas ganz anderes. Der trügerische, immer wieder Feindschaft zeugende Anschein einer Stufenfolge entsteht nur durch einseitige Betrachtung von der Wissenschaft her; genau so wie Kunstphilosophie sinkt, sehen wir sie vom Künstler aus. Es ist daher ein falscher Ehrgeiz des Kunstschriftstellers, wenn er nach dem Lorbeer des Gelehrten strebt. Er verfolgt dann ihm fremde Ziele. Damit sei nicht geleugnet, dass bisweilen glückliche Personalunionen anzutreffen sind, wobei ein Individuum auf beiden Gebieten etwas leistet. Aber dies hebt die wesenhafte Verschiedenheit dieser Gebiete nicht auf. Es kann



MAX SLEVOGT, PARKSZENE

auch ein guter Dichter ein guter Staatsminister sein; diese Verknüpfung bringt jedoch die beiden Berufe noch nicht näher.

❉

So rückt Kunstphilosophie immer weiter vom Kunstleben ab; und das Bemühen, verbindende Fäden hier zu spinnen, droht erfolglos zu werden. Sie reissen — scheint es — an der Weite der Spannung oder sind so zart, dass ihre Einzeichnung kaum lohnt. Die meisten Beziehungen, die oberflächlich durchschimmern, erweisen sich noch meistens als periphere Zuthaten, die nicht im Wesen der Sache gründen. Dies gilt zum Beispiel von den „Zitaten", den prunkenden Schaustücken so vieler gelehrter Werke. Manche Kunsttheoretiker lieben es, ihre wirklichen oder vermeintlichen Ergebnisse mit reichen Beispielen aus modernster Kunst zu belegen. Ich will gewiss diese Sitte nicht schelten, der ich selbst oft genug gehuldigt habe. Ich halte sie für lobenswert, wenn dank ihr anschaulich gezeigt wird, wie eine behauptete Regelmässigkeit, Gesetzmässigkeit usw. nicht nur für bestimmte Kunstepochen gilt, sondern allgemein für Vergangenheit und Gegenwart. Diese Unterbreitung des Materials und die Überprüfung an seiner Thatsächlichkeit ist aber doch schliesslich — sagen wir — bloss ein technisches oder pädagogisches Hilfsmittel der Darstellung, wie ein Vergleich, der etwas verdeutlichen soll. Die Beispiele „illustrieren" bei angemessener Verwertung nicht nur äusserlich, dienen dem leichteren Verständnis und unterbrechen durch ihre leibhafte Gegenständlichkeit den abstrakten Gedankenzug. Aber eine innere Verknüpfung von Kunstphilosophie und gleichzeitigen Kunstleben stellen sie doch nicht her; sie gehören besten Falles als Teilstücke unter anderen zum Material. Ja es wirkt sogar manchmal als eine gewisse unsaubere Verschleierung, wenn die Beispiele zu geschickt, zu raffiniert gewählt sind. Durch die verblüffende Inszenierung erhält dann bisweilen die geforderte Regel oder Gesetzmässigkeit ein schlagenderes, beweiskräftigeres Ansehen, als dies der Fall wäre, wenn an beliebigen Beispielen die Probe gemacht würde. Ähnlich ergeht es, wenn jene Beispiele so sorgsam und reizvoll ausgeschmückt werden, dass das Wohlgefallen an ihnen auf die weitere Darstellung abfärbt. Diese Umlagerung des Interesses ist wissenschaftlich jedenfalls eine unzulässige Schiebung, eine bedenkliche Hilfe, die echte Forscher stolz verschmähen. Die bewusste Nüchternheit und kärgliche Ärmlichkeit mancher Kunstphilosophie haben darin ihren Grund. Ich will nicht ihr Fürsprecher sein: denn Materialvorlegung ist jedenfalls ständige Kontrolle gegen spekulative Flugversuche, die leicht über Thatsachen hinweggleiten. Wie überhaupt häufig der scharfe Sinn für die ganze Problematik der schlichten Wirklichkeit verdunkelt wird durch leidenschaftliche Vorliebe für bestimmte Begriffe, die in zahllosen Umgruppierungen mit einander verschlungen werden, Variationen über ein mageres Thema, sehr geistreich und artistisch, aber doch unfruchtbar und wenig kraftvoll.

Ganz schweigen will ich von den Versuchen geschäftiger Eitelkeit, die betriebsam Bildung und Lesegut auspackt, um ihren dürren Acker damit zu bepflanzen. Das hat weder mit Kunst noch mit Kunstphilosophie zu thun, so hochfahrend auch bisweilen derartiges Beginnen einherstelzt. Vielmehr gilt unsere Aufmerksamkeit der Frage, ob auch innere Beziehungen aufgreifbar sind? Aber diese Frage muss erst vernünftig gestellt werden, um klar beantwortbar zu sein: spiegeln sich die „Tendenzen", „Kräfte", „Richtungslinien" — welche den Gang des Kunstlebens mitbedingen — auch in der Bewegung der Kunstphilosophie? Ich bediene mich geflissentlich jener unbestimmten Worte und setze sie noch in Anführungszeichen, weil jeder Kundige weiss, was ungefähr gemeint ist, der scharfen logischen und sprachlichen Fassung aber diese Begriffe sich sehr widerspenstig zeigen. Und darauf, ein Stück Kunsttheorie hier probeweise aufzutischen, verzichte ich gern. Jedenfalls denken wir nicht zuerst an Wirkungen, die unmittelbar von Kunst auf Kunstphilosophie überspringen, sondern an ein verwandtes Gerichtetsein, das auf gemeinsamen Nahrungsboden hinzeigt. Die meisten Äusserungen einer Zeit eint irgendein Band, eben als Äusserungen einer bestimmten geistigen Lage. Und der Hintergrund einer in manchem gleichen seelischen Haltung lässt auch widersprechendste Charaktere als Glieder einer grossen Familie erscheinen. Das sind nur zum Teil Beeinflussungen durch gegenseitige Reibung, direkter Austausch von Geben und Nehmen; zum anderen Teil: gleiche Anlagen, gleiche Voraussetzungen. Es ist — um ein häufig angewandtes Bild zu benützen — ein Zentrum, das nach verschiedensten Seiten hin ausstrahlt. Wie sehr auch die einzelnen Strahlen einander biegen und brechen, heben und stärken, fast wichtiger scheint: dass sie Brüder sind. Das Bild ist in seiner rohen Primitivität gewiss schief; denn jenes Zentrum wird von seinen Bethätigungen her immer wieder umgeformt, bald mehr von der einen Seite aus, bald von einer anderen her; ähnlich wie menschliche Persönlichkeit wächst aus vererbtem, angeborenem Gut und Schicksal, Erziehung, Erleben. Und weiterhin: es ist gewiss nicht so, dass alle geistigen Äusserungen einer Zeit ihrem Kulturwollen — man verzeihe wieder diese notgedrungen unbestimmte Umschreibung — gleich nahe stehen; gewisse Epochen fördern bestimmte Anlagen besonders intensiv und vernachlässigen andere, und wir kennen vielleicht auch Möglichkeiten, die relativ unablässig sind gegen jene Wandlungen, mehr immanent gerichtet, als kulturell gelenkt. All diese einschränkenden Vorbehalte, die leicht vermehrt werden könnten, muss ich machen, um nicht eine überaus reich verästelte Problematik in ein-oder-zweidimensionale Vergewaltigung zu pressen. Aber ebenso fern liegt es

mir, an dieser Stelle die ganze Problematik aufzurollen. Ahnen wir nur ihre Fülle, dürfen wir vielleicht für unseren Zweck mit engem Ausschnitt uns begnügen, ständig dessen bewusst, dass es eben nur ein bescheidener und unvollständiger Ausschnitt ist. So gerüstet, sei uns endlich die Frage gestattet: finden wir heute — in unserer Zeit — gleiche Tendenzen in Kunst und Kunstphilosophie? Dass dies sein „muss", ist keineswegs a priori notwendig, ebensowenig wie die Annahme, unser gegenwärtiger Weltkrieg und das Schicksal der Kunst müssten in enger Korrelation stehen. Ob dies der Fall ist und wie weit, darüber vermag lediglich Musterung der Thatsachen zu entscheiden, geleitet durch die eben kurz und flüchtig entwickelten Gesichtspunkte. Ich glaube nun, hinsichtlich Kunst und Kunstphilosophie in weitem Ausmass jene Frage bejahen zu sollen, und will trachten, diese Antwort durch Beispiele zu belegen und zu erhärten.

❋

Ein wichtiger Grundzug der letzten Phase kunstphilosophischer Entwicklung ist die Bekämpfung des „Psychologismus". Die Lehre vom ästhetischen Geniessen war das Lieblingsfeld der vorhergehenden Epoche. Da ästhetisches Geniessen ohne Zweifel ein seelischer Thatbestand ist, erschien der psychologische Charakter der Kunsttheorie eigentlich jedem Bedenken entrückt. Wurden ihr gelegentlich über das Psychologische hinausgehende Aufgaben zugewiesen, so waren sie doch nur Weiterleitungen oder Überhöhungen jener Grundlagen. Nicht das Kunstwerk stand im Blickpunkt der Aufmerksamkeit, sondern die seelische Reaktion, der Eindruck. Er wurde zergliedert und beschrieben. Dieser Richtung auf das Psychologische korrespondiert auf seiten der Kunst der Roman, der nur Seelenschilderung giebt, das Drama, das einen Charakter nachzeichnet, sowie jede Formung, welche die besondere individuelle Wahrheit einer bestimmten Erscheinung sichtbar zu machen trachtet. Alles Seelische ist — ein durch seine Häufigkeit trivialer Vergleich — ein Fluss; wirklichkeitsgesättigt der Augenblick, den der nächste stürzt. Vielfältig und unendlich reich an Nüancen ist das Psychische, bedingt von verschiedensten Seiten her.

Der Versuch in möglichst weitem Umfange Philosophie in Psychologie zu verankern, entsprang jenem allgemein naturwissenschaftlichen Zug, von klar feststellbaren „Thatsachen" auszugehen, die erfahrungsmässig gegeben sind. Präzise Schärfe der Beobachtung, unbeirrbare Sachlichkeit, Mut zum Wahrheitbekennen ohne Rücksicht auf Gefühlswerte, restlose Ehrlichkeit gegen sich selbst und gegen alles Begegnende, tiefste Versenkung in unerschöpfliche, ewig sich wandelnde Fülle des Seins, inniges Vertrauen zu allem Naturhaften, ohne vor seinen Niederungen zu erschrecken, das waren die adelnden Züge jener Lebenshaltung, die in Kunst und Wissenschaft Grossartiges und Unvergängliches schuf. Für die Mitläufer lag die Gefahr eines platten Materialismus nahe; für diese hiess oft Sachlichkeit: Mangel an Phantasie, Beobachtung: gebundene Enge, innere und äussere Natur: eine Kette von Erscheinungen ohne Zentrum und ohne Sinn.



MAX SLEVOGT, BLUMEN

Wie grosse geistesgeschichtliche Sendung neu in der Wissenschaft aufflammte und Geltung eroberte, diesen Gang zu schildern, ist hier nicht mein Amt.

Aber sie kam und ist da. Die Psychologie formt sich um in neuen Kämpfen, die das Ganze der ungeteilten Persönlichkeit in den Vordergrund rücken, die bedeutsamen Komplexe und nicht einzelne Akte oder Funktionen. Man trachtet im Gegenteil diese durch jene zu verstehen. Und die Kunstphilosophie erhebt nun das Kunstwerk, einen Gegenstand und kein Erleben zur systemerzeugenden Voraussetzung ihres Bemühens. Wie ich ein Kunstwerk geniessen soll, ist eine Aufgabe, die das Kunstwerk stellt; was dazu gehört, um Kunst zu schaffen, kann nur ersichtlich werden, wenn ich weiss, was Kunst ist; und ebenso Stand und Rang der Kunst in der Gesamtordnung menschlicher Kultur. Was ist aber ein Kunstwerk? an welche Gegenstandsbedingungen ist sein Sein notwendig geknüpft, welche Werte sind möglich in der Schicht seiner Existenz? Die Problematik des Kunstwerks ist heute die grosse Frage, wobei nicht das einzelne Kunstwerk gemeint ist, das irgendwo entsteht, in einem Museum hängt oder im Herzen eines Beschauers Erlebnis wird, sondern in jener wesenhaften Allgemeinheit, wie wenn wir sprechen: vor Mensch und Gott, Welt und Schicksal, Wahrheit und Güte. Der Systemgedanke steigt wieder triumphierend empor; und als langweilig verschriene Logik erhebt sich in verjüngter Gestalt. Die Wahrheit einzelner Beobachtungen oder bestimmter Regelmässigkeiten — so unerlässlich und folgenschwer — erscheint doch vielen nur als Durchgangspunkt für jene von ihnen erstrebte Erkenntnis des Bedingten aus dem Unbedingten, des Abgeleiteten aus notwendigen Voraussetzungen, der Erscheinung aus dem Wesen. Und jede Einsicht soll gerechtfertigt werden vor dem Richterstuhl der Vernunft, jede Einsicht als Glied im Netz logischer Sachbezüge.

Die Verwandtschaft zum Kunstleben der Gegenwart spränge auch dann ins Auge, wenn nicht eine überreiche Programmliteratur in schmetternden, aber nicht immer rein klingenden Fanfarenstössen nach Wesen, Gesetz und Unbedingten verlangte und jeden Psychologismus mit Donnerworten bekämpfte. Zum Teil sind das bloss Schlagworte, die halb verdaut der Wissenschaft entliehen werden, um nun als Fahnen einer neuen Kunst vorzuflattern. Aber hinter dieser brodelnden Geschäftigkeit lagern doch Tendenzen, die innerlich verbunden scheinen mit jener Bewegung, die heute die Wissenschaft erfüllt. Es hat sogar das Aussehen, als ob ähnliche Gefahren drohen: übersteigert sich das Denken, ohne immer wieder an dem harten Stahl der „Thatsachen" sich zu schleifen, ja wird sogar das Thatsächliche gering geschätzt, dann wuchern jene Spekulationen auf, die trotz bedeutsamen Faltenwurfes innerlich hohl sind. Es ist ein geistiger Sport schliesslich, eine Artistik, die bisweilen ins Spielerische einmünden kann. Oder die äussere Grosszügigkeit bleibt leer, weil alle Fülle aus ihr gewichen ist. Oder auch: das Ganze wird unverständlich, weil es alle naturgesetzten Schranken überspringt und in blaue Luft hineinverweht. In unserer Kunst fehlt es gewiss nicht an Belegen, die jene Entartungen sehr sinnfällig illustrieren: an spielerischer Artistik; an kunstgewerblicher Dekoration, die sich für Monumentalität ausgiebt, oder an jener Unverständlichkeit, die ein Wunder sein soll und nur ein Unvermögen ist. Schliesslich die Hauptgefahr: wissenschaftlicher oder künstlerischer Realismus können nie so oft sinken wie „Idealismus", den nicht sehr starke Kräfte tragen. Ersterer zwingt zu harter, unentwegter Kleinarbeit, die ein gewisses handwerkliches Niveau sicherstellt in Kunst und Wissenschaft. Aber jener Schwung des Geistes, der „alle Kleinigkeiten" bagatellisiert, der fliegen will, ohne vorher zu gehen, verführt die Schwachen. „Grosse" Gesinnung übertüncht fehlende Schulung. Bewusster und unbewusster Schwindel schliesst sich bereitwillig an. Das ehrliche Handwerk verludert; jeder wälzt „Weltprobleme". Folgt daraus die Minderwertigkeit jener Bewegung? Gewiss nicht, ebensowenig wie ihre Güte. Und ich bin gewiss der letzte, der sie mit Steinen bewerfen möchte, da ich ja selbst als Wissenschaftler mitten in ihr zu stehen wähne. Aber gerade darum muss man sich mit aller Energie gegen offenkundige Auswüchse stemmen und gegen jene ungebetenen Mitläufer wenden, die nur kompromittieren und verwirren. Denn eines darf man nicht verlieren, nicht in Kunst und nicht in Wissenschaft: den Sinn für Qualität, die jenseits aller Richtungen steht. Was die moderne Kunstphilosophie häufig so verächtlich macht selbst in den Augen Wohlmeinender, das ist der stickige Dunstkreis von Halbdilettantismus, der sie umlagert. Und was er so schwer macht, den Weg zur jüngsten Kunst zu finden, ist der Urwald von Unkraut, der sie in weitem Umkreis umgiebt.

Ein zweiter Grundzug unserer Kunstphilosophie ist der Kampf gegen eine rein ästhetische oder ausschliesslich artistische Auffassung des Kunstwerks; oder in positiver Wendung: das Kunstwerk wird in Beziehung gebracht zu den grossen Kulturmächten des Sittlichen, Wahren und Religiösen; es erscheint als Kulturprodukt bestimmter Gattung. Sein Eigenrecht wird begründet durch eine besondere Gestaltungsart und damit durch eine eigene Seinsweise. Indem aber in diese Form religiöse, sittliche, intellektuelle usw. Werte einzugehen vermögen und dank ihr eine bestimmte Gegebenheit erlangen, werden Geltung, Bedeutung, Wirkung der Kunst ganz anders aufgefasst als unter der Voraussetzung, Kunst sei nur schön und nichts weiter. Alle Inhalte von Mensch und Leben, Welt und Gott werden Aufgabe der Kunst; das heisst Problem ihrer Formung. Von welcher Seite wir auch immer der Kunst nahen, stets stossen wir auf die Fragen von Form und Gestalt.

Ganz gewiss ist dies wieder ein Zug, der ähnlich in unserem Kunstleben sich widerspiegelt, das neuerdings nach dem grossen „Stoff" verlangt, nach religiösen

Urgefühlen usw., sowie nach ihrer Bewältigung durch künstlerische Prägung. Das Verlangen macht natürlich nicht die Kunst, aber als Tendenz, als Gerichtetheit auf spezifische Ziele ist es auffällig. Reiner „Formalismus“ scheint überwunden, was sicherlich nicht heisst, dass er nie wieder kommen wird. Er wird im Gegenteil immer dort auftreten, wo nach Verfall des Handwerklichen das Augenmerk auf Sauberkeit und Solidität der Arbeit sich spannt, wo es sich erst einmal darum handelt, sicheres Können zu erwerben, Niveau zu erreichen. Und dann ist — wie ein Maler sagte — die Seele ohnehin dabei, wie es ja auch nie eine Kunst gab oder geben wird, die lediglich dem Formalen huldigt, oder bloss dem Geistigen. Aber es kommt doch auf die Akzentverteilung an. Da neigt sich wieder einmal die Schale zur „Bedeutung“. Diese Pendelschwingung ist innerhalb der Kunstphilosophie deutlich sichtbar. Das rein ästhetische Wesen des Kunstwerks, die Ablösung von jeglicher ausserästhetischen Wirkung war vormals Problem, Grundlegung und Ziel. Heute lautet die Frage: wie verträgt sich das Sonderrecht der Kunst mit der Fülle verschiedener Wertinhalte, die das Kunstwerk kraft seiner Gestaltung verwirklicht? Das ist eine völlig neue Problematik: und wie verhält sich der Kunstwert zu jenen Werten? Müssen diese gleichsam in Abzug gebracht werden, oder gehören sie als gestaltete mit zur Bedeutung des Kunstwerks? Das sind Fragen, mit denen ich mich anderwärts so eingehend auseinandergesetzt habe, dass ich sie hier als Fragen stehen lassen kann. Für uns ist auch nur die Thatsächlichkeit dieser Fragen wichtig; denn sie berührt sich mit dem, was heute im gärenden Kunstleben in Wirklichkeit sich vollzieht.



MAX SLEVOGT, JAGDSTÜCK (FALKEN)

Innig verflochten mit der Lehre von der Vielfältigkeit der Werte, denen die Gestaltung der Kunst ihre Seinsweise aufprägt, tritt nun eine zweite auf: nur wenige werden heute Kunstphilosophie als den Teil der Ästhetik betrachten, der vom geschaffenen Schönen handelt. Dass das Schöne nicht hinreicht, um der Ganzheit der Kunst gerecht zu werden, wird immer klarer und immer allgemeiner eingesehen. Es sind lediglich Ausnahmen, die sich noch an den vergeblichen Versuch klammern, die Kategorie des Schönen kautschukartig so weit auszudehnen, dass sie alle fraglichen Besonderheiten umspannt. Damit wird das Schöne zersetzt und verunreinigt, zugleich eine verschwommene Zerweichung geschaffen, die jeder strengeren Fassung sich entzieht. Andere haben darum die sogenannten Grundgestalten des Ästhetischen vermehrt und bereichert, dem Schönen an Rang und Würde gleichgestellt das Erhabene, das Charakteristische usw.; manche trachteten sogar dem Hässlichen in diesem Reich ein Heimatrecht zu sichern. Aber noch ein ganz anderer Weg blieb offen, der für die derzeitige Lage der Kunstphilosophie besonders kennzeichnend ist: das Schöne ist und bleibt der Kernbegriff des Ästhetischen; und wie wir über das Schöne hinausschreiten, gelangen wir zu Bildungen, die zwar eventuell auch am Ästhetischen teilhaben, aber ihre Bestimmtheit noch von anderer Seite her empfangen. Es ist daher fraglich, ob man die Kunst ganz auf das Ästhetische festlegen darf, um

überall dort eine Erniedrigung zu erblicken, wo sie gegen die Grenzen des Ästhetischen drängt oder gar diese sprengt. Aus solchen Erwägungen heraus ist die allgemeine Kunstwissenschaft geboren worden, die nicht ein Teil der Ästhetik sein soll, für die es nicht dogmatische Voraussetzung ist, alle Kunst müsse bloss ästhetisch oder bloss schön sein, sondern die von der Kunst ausgeht, nach ihren Wesenszügen forscht und dann fragt, wie sich diese zum Ästhetischen oder Schönen verhalten. Da scheint es sich nun zu ergeben, dass die Kunst des Schönen nur ein Teil, nur eine Möglichkeit der Kunst überhaupt ist, dass ihrer Verwirklichung aber noch ganz andere Möglichkeiten offen bleiben. Das ist nun wieder eine neue Problematik, aus der eine Fülle neuer Aufgaben quillt, die meist erst der wissenschaftlichen Bewältigung harren.

Die Analogie zur Kunstgeschichte erhellt wohl sogleich. Diese trachtete zuerst die „Verfallsepochen" zu rehabilitieren durch den Nachweis, sie wären durch ein anderes „Kunstwollen" charakterisiert und nicht durch Abwendung von einem stets unverändert bleibenden Ideal. Der trügerische Schein konnte nur geweckt werden durch die unbewiesene Voraussetzung, alle Kunst stehe unter dem Zeichen einer einzigen Zielsetzung, der sie sich bald annähere, und von der sie sich bald wieder entferne. Die Voraussetzung ist irrig, weil die Ziele wechseln, und weil nur von dem jeweilig gemeinten Ziel her das Erreichte beurteilt, nicht aber in ihm völlig unangepasste Messungen hineingezwängt werden darf. Auf diesem Boden sprossen dann die Versuche auf, an die Stelle jener alten, aufgegebenen Eindimensionalität den Widerstreit zweier polar entgegengesetzter Grundrichtungen einzuführen: „apollinisch" und „dionysisch", „Abstraktion" und „Einfühlung", „Gotik" und „Klassik". Die allgemeine Kunstwissenschaft darf sich aber auch mit diesem Fortschritt nicht beruhigen, sondern verlangt gebieterisch nach einem viel reicheren Begriffssystem und vor allem auch nach einer scharfen Rechtfertigung jedes einzelnen Begriffes auf seine Geltung hin. Sie kann darum mit den schnell fertigen Ergebnissen einer stürmisch vordrängenden Kunstgeschichte an Geschlossenheit nicht wetteifern, sondern muss langsamer bauen, hofft aber dabei auch, sicherer zu bauen Jene kunstgeschichtlichen Erscheinungen sind bewusst oder unbewusst aus Tendenzen geboren, die das heutige Kunstleben bewegen. Es ist kein Zufall, dass die Persönlichkeiten, die ihnen Gevatter standen, meist dem modernen Kunstbetrieb innig verbunden sind, und ebensowenig ist es ein Zufall, dass die Künstler gleich gierig jene Arbeiten aufgriffen und im Dionysischen, Abstrakten und Gotischen ihr Programm, die Legitimierung ihres Wollens zu erkennen glaubten. So sehe ich auch hier gleiche Wasser in gleicher Flut, nur abgeleitet in verschiedene Strombetten und Flussläufe mit verschiedenem Gefälle.

❋

Ich will hier abbrechen und nur noch eine einzige Frage streifen. Denn vielleicht erscheinen meine Ausführungen als Widerlegung der einleitenden Betrachtungen. Wenn Philosophie der Kunst nur Wissenschaft ist, wie kann sie jene Abhängigkeiten, jene Determinationen offenbaren? Sind diese nicht der beste, ja schlagende Beweis, dass eben Kunsttheorie ohnmächtig hin- und hergezerrt wird von den Stürmen, die Kunst und Leben durchbrausen, ein Abglanz dieses Geschehens; blasse, gedanklich abgedunkelte Kopie? Ich glaube nicht: jede Zeit stellt ihre Wissenschaft vor bestimmte Aufgaben. Sache der Wissenschaft ist es, sie in ihrer Weise zu bewältigen. Dass die grossen Fragen der Zeit auch in der Problematik der Wissenschaft wiederkehren, zeigt eigentlich nur, dass sie mit echten, rätselvollen Thatsachen ringt und nicht mit konstruierten Scheingebilden. Zu beanstanden wäre lediglich, wenn jene Aufgaben, mit denen jede Zeit an die Wissenschaft herantritt, kraft der Struktur ihres Geistes, in ihr nackter Stoff blieben, vielleicht nur nach der Mode drapiert, und nicht bezwungen durch ihre Form. Ebensowenig wie die Kunst in reiner Immanenz sich entwickelt — obgleich dies auch heute noch bisweilen geglaubt wird — sondern lediglich im Zusammenhang mit der Gesamtkultur, auf die sie vielleicht abfärbt, diese mitbedingend; so gilt dies mehr oder minder von aller Wissenschaft. Je nach Zeitumständen fallen bald dieser, bald jener wichtige Aufgaben zu; die eine oder andere ergreift dann die Führung, ihr Wesen durchdringt auch die anderen. Wir hatten Zeiten, wo alles mit dem Öl spekulativer Philosophie gesalbt sein wollte, und solche, wo alles an naturforschender Methodik teilzunehmen sich bestrebte. Es ist kein Verzicht auf Strenge der Wissenschaft, wenn Anregungen des Lebens in sie einströmen. Das Problem ist nur: wie weit erfährt das Leben die Gestaltung der Wissenschaft. Von ihr haben wir gesprochen. Und in verschiedenen Schichten der Formung webend und bildend gehen Wissenschaft und Kunst schliesslich den gleichen Pfad. Wo an der Oberfläche Feindschaft herrscht und Hass entzweit, rauscht in der Tiefe brüderlich verwandtes Blut. Blicken wir in zeitliche Fernen zurück, dann scheinen sie erst gemeinsam den Wesensausdruck einer Epoche zu meisseln, und wir verstünden nicht ihren Charakter, fehlte die eine. So sind sie beide gewiss an die Zeit gebunden, aber was sie leisten: weist nicht nur über die Zeit, sondern gilt — wenn es gelungen — zeitlos, weil es kraft seiner Formung in Zusammenhänge rückt, die Zeit nicht schmiedet und Zeit nicht zerreisst. Damit seien aber nicht die Wesensunterschiede verwischt, die ich mit besonderer Betonung zu unterstreichen versuchte: jede Vermischung droht Gefahr, ja Auflösung. Und doch glänzt vom Grunde jene schon so oft angestaunte Einheit in der Vielheit, jene unitas multiplex: das Geheimnis alles Lebens, das Wunder der Welt, das Rätsel der Gottheit.



RUDOLF SEEBOLD, SCHLAFENDE FRAU

RUDOLF SEEBOLD †

Während der Junioffensive erlag seiner bei stürmendem Vorgehen erhaltenen Verwundung an der Marne der Berliner Maler Rudolf Seebold als Leutnant d. Res. bei einem Feldartillerie-Regiment. Es fiel mit ihm ein liebenswürdiger Mensch und die Hoffnung auf eine Malerpersönlichkeit. Als Maler stand Seebold noch in der Entwicklung. Nach Beginn seiner Studien in Karlsruhe, einige Jahre Berlin, einige Paris, dann Italien, von wo aus er bei Kriegsbeginn ins Feld rückte: das war der äussere Weg. Zur Zeit des deutschen Impressionismus, begonnen, gewandelt und geklärt an Delacroix und Cézanne, hat Seebold sich auch mit den neuen Strömungen beschäftigt, ohne sich an ein Stilschema anzuschliessen. In Berlin fand eines seiner ersten Bilder (Akte) auf der Berliner Sezession 1911 allgemeinere Beachtung. Der Weg ist ähnlich dem anderer, und doch giebt es da etwas Besonderes, das beachtenswert erscheint: etwas Lebendiges und Naives. A. St.

VALERIAN v. LOGA †

Am 24. Juni ist Valerian v. Loga gestorben, der fast dreissig Jahre lang Assistent an den Kgl. Museen war und den Lesern auch als ein gelegentlicher Mitarbeiter dieser Blätter bekannt ist. Er war 1861 in Westpreussen geboren, studierte Kunstgeschichte, trat 1887 als Volontär in das Kupferstichkabinett ein und wurde etwas wie ein Schüler Friedrich Lippmanns. Von 1894—1900 redigierte er das „Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen". Sein Spezialgebiet war die spanische Kunst; der Meister, der ihn am meisten beschäftigte, war Goya. Ihm hat er auch eine gute Biographie gewidmet. Daneben hat er Anteil genommen an der vortrefflichen Organisation des Berliner Kupferstichkabinetts. K. Sch.

FRANKFURT A. M.

Am 19. November findet im *Frankfurter Kunstverein* die Versteigerung der von der Witwe hinterlassenen Gemälde von Carl Morgenstern statt. Unter den Werken befinden sich merkwürdige Bilder der Frühzeit, Studien, die Ende der dreissiger Jahre in Italien, Frankreich und am Rhein gemalt worden sind, die Morgenstern nur seinen Freunden zu zeigen wagte und von denen viele schon kurz vor dem Krieg von den Galerien in Frankfurt, Berlin und Hamburg gekauft worden sind.

DAS AUKTIONSGESETZ

Es ist ein preussischer Gesetzentwurf für das Auktionswesen ausgearbeitet und an die übrigen Bundesstaaten versandt worden. Es sollen dadurch Misstände im Auktionswesen abgeändert werden. Wenn dieser Entwurf Gesetz wird — was der preussische Landtag und die Regierungen der Bundesstaaten verhüten mögen —, ist das deutsche Kunstleben wieder schwer geschädigt. Den Vorteil davon hätte allein das Ausland.

Man will verbieten, dass jemand, der Kunsthändler, Antiquar oder Leiter von Kunstausstellungen ist, Auktionen abhält. Der Auktionator darf dem Verkäufer weder Kredit gewähren noch ihm einen Mindestertrag garantieren. Auch darf er die Gewähr für den Eingang der Kaufgelder nicht übernehmen (trotzdem auf Auktionen bekanntlich in baar bezahlt wird). Ferner darf nur mit Genehmigung der Dienststelle, etwa des zuständigen Polizeipräsidenten, versteigert werden. Wird die Genehmigung versagt, so ist diese Entscheidung endgültig.

Das heisst, dass Kunst- und Bücherauktionen im wesentlichen aufhören werden. Wenn man verbietet, dass Händler und Antiquare Versteigerungen abhalten, so wird sich niemand finden, der sie abhält. Der Stand der „Experten", beeidigter und staatlicher Angestellten, existiert in Deutschland nicht. Man kann ihn auch nicht ohne weiteres schaffen, denn die Fachleute werden sich hüten, Beamte zu werden. Sie wissen ganz genau — was die Verfasser des Gesetzes offenbar nicht wissen — dass das augenblicklich florierende Auktionsgeschäft nur eine Kriegskonjunktur ist, hervorgerufen durch den aus dem Kriege sich ergebenden Besitzwechsel, und dass man auf eine solche Augenblickskonjunktur hin keine Existenz gründen kann. Deutschland ist an fluktuierendem Kunstbesitz nicht reich genug, um einen Stand von fachmännisch durchgebildeten Experten zu ertragen.

Da also die Fachmänner nicht in Frage kommen, da Händler und Antiquare nicht dürfen, werden die Versteigerungen von Organen der Dienststelle abgehalten werden müssen. Der Schutzmann tritt in Kraft.

Wenn ein Sammler seinen Besitz veräussern wollte oder musste, ging er bisher zu einer Auktionsfirma und sagte: „Dies habe ich. Was kommt bei einer Versteigerung wohl heraus?" Der Auktionator taxierte. „Fünf Millionen." Der Sammler sagt: „Können Sie mir die garantieren?" Der Auktionator meint: „Viereinhalb kann ich garantieren." — Wie kann er aber garantieren? Doch nur, wenn er Händler ist, der, wenn dieser Preis bei der Auktion nicht erreicht wird, das Wertobjekt anderweitig unterbringen kann. Der Sammler braucht in manchen Fällen die Garantie. Hätte er sie nicht, so könnte der Auktionator, um das Geschäft in die Hand zu bekommen, auch sagen: „Zwölf Millionen" und wäre nachher zu nichts verpflichtet.

Dass Veranstalter von Auktionen keine Kunstausstellungen leiten sollen, hat mit der Frage sachlich überhaupt nichts zu thun.

Die Folgen dieses Entwurfs, wenn er Gesetz wird, lassen sich schnell übersehen. Macht nur Preussen das Gesetz, dann wandern alle Auktionen nach München. Wird es aber, nach Zustimmung der Bundesstaaten, Reichsgesetz, dann wandern sie ins Ausland. Die deutschen Museen und Sammler werden dann bei Frederick Müller in Amsterdam oder bei Bollag in Zürich ihre Bilder kaufen. Der deutsche Markt ist tot, weil doch die Sammler, die verkaufen wollen oder müssen, ihr Gut am liebsten erfahrenen Fachleuten anvertrauen. — Allerdings kann das Reich sich gegen die Abwanderung der Auktionen ins Ausland schützen durch Ausfuhrverbote, Beschlagnahme usw. Damit wäre ein freies Kunstleben dann überhaupt vernichtet.

Und warum das alles? Damit einzelne, neue Käufer, die nichts von Bildern verstehen, auf Auktionen nicht übervorteilt werden. Es geht ein bisschen weit mit dieser Schutzmannsherrlichkeit, wo es doch so einfach wäre, die Misstände des Auktionswesens abzustellen. Man brauchte nur eine Verordnung zu erlassen, die verlangt, dass

1. in jedem Katalog angegeben sein muss, wer ihn verfasst hat und wer die Bildzuschreibungen mit seinen Namen deckt; ferner wer die Taxate machte.
2. zu jeder Nummer des Kataloges das offizielle Taxat hinzugedruckt werden muss.
3. bei jeder Nummer, die der Besitzer wegen zu niedrigen Letzgebotes zurückzieht, dies sofort ausgerufen werden muss.

Damit wäre Alles, was sich überhaupt auf dem Wege der Verordnung und des Gesetzes erreichen lässt, erreicht.

E. Waldmann.



LEOPOLD VON KALCKREUTH, BILDNIS SEINER GATTIN. RADIERUNG
VERSTEIGERT BEI PAUL GRAUPE, BERLIN

DIE NEUERWERBUNGEN DER NATIONALGALERIE

VON

KARL SCHEFFLER

Es bestand die Absicht den Neuerwerbungen, die die Berliner Nationalgalerie in den Kriegsjahren mit dankenswertem Eifer gemacht hat, einen besonderen illustrierten Aufsatz zu widmen. Nach genauer Betrachtung der erworbenen Bilder und Zeichnungen erweist es sich aber, dass diese Absicht unausführbar ist, weil die Qualität der Werke einen solchen Aufwand nicht rechtfertigen würde. Immer deutlicher kommt eine Eigenschaft Ludwig Justis zum Vorschein, je länger er sich als Direktor der Nationalgalerie bethätigt: es ist eigentlich alles gut, was er plant und will, es klingt alles überzeugend, solange man die Absichten den Denkschriften entnimmt; werden die Pläne aber verwirklicht, so enttäuschen die Resultate. Grundsätzlich hatte Justi, zum Beispiel, recht, als er daran ging, die Nationalgalerie umzubauen; das Ergebnis ist aber, wie seinerzeit schon mitgeteilt wurde, so ausgefallen, dass es einem lieber wäre, wenn man noch durch die alten Räume dahinwandeln müsste. Grundsätzlich ist die Absicht zu rühmen, Werke der neueren Meister und der so lange verfemten Künstler der Sezession in die Nationalgalerie zu bringen; die Auswahl ist aber durchweg so unglücklich, dass das Nichts besser wäre als es diese Erfüllung ist. Die Bewegung, die Justi in der Nationalgalerie schafft, dergestalt, dass dort eigentlich immer gebaut, ausgestellt, neugeordnet und probiert wird, wäre nur zu loben, wenn nur etwas Endgültiges daraus entstände. So ist auch jetzt der Eifer, selbst im Krieg viel Neues zu kaufen und es gut aufzustellen, in gewisser Weise vorbildlich; was dabei aber bis jetzt heraus gekommen ist, kann als vorbildlich leider nicht bezeichnet werden. Es ist immer dasselbe in Deutschland: das Wollen ist vortrefflich, die Arbeitsweise ist sorgfältig, die Geldmittel werden stets beschafft; der Qualitätssinn aber ist schwach und dadurch wird dann alles verdorben. Das Publikum merkt es nicht gleich, denn Ludwig Justi weiss mit seinen geschickten Denkschriften die Presse so zu überzeugen, dass sie im allgemeinen den Willen für die That nimmt und laut rühmt, was keineswegs rühmenswert ist. Man sieht immer mehr ein, dass das Gute nur von einzelnen Persönlichkeiten ausgeht, die sich und ihr Wollen gegen Feindschaft und Unverstand durchzusetzen wissen. Was wir in der Berliner Nationalgalerie lieben, geht fast alles auf Hugo von Tschudis willensstarkes Qualitätsgefühl zurück; von dem Ruhm, den er der Galerie errungen hat, zehrt sie noch heute und sie wird nicht im Sinne dieses ungewöhnlichen Mannes weiter ausgebaut werden können, bevor nicht wieder eine ebenso scharfe Erkenntnis und reine Leidenschaft für die ausschliesslich gute Kunst an der Arbeit ist. —

Den ersten Neuerwerbungen begegnet man im Liebermannraum. Es sind einige schöne Bilder des Meisters gekauft worden, das „Haus in Hilversum", der etwas stark, wie im bengalischen Licht daliegende „Garten in Wannsee", das ausdrucksvolle Bildnis Richard Straussens und eine Bildnisstudie des alten Rathenau. Dazu kommen einige Leihgaben: das „Bierkonzert", eine „Allee" und ein „Garten in Wannsee". Es sind gute Bilder und an sich wertvolle Erwerbungen, aber sie alle sind, mit Ausnahme des nur geliehenen „Bierkonzerts" nicht das, was die Nationalgalerie für ihren Liebermannraum eigentlich braucht. Auf der grossen Liebermannausstellung der Berliner Akademie zum siebenzigsten Geburtstag des Künstlers, konnte man mit Fingern auf die Bilder weisen, die der Berliner Nationalgalerie notwendig sind. Grundsätzlich ist dieses zu sagen: nicht die Produktion der letzten Jahre ist für die Galerie wichtig, unbedingt nötig, solange es überhaupt noch möglich ist, sind Erwerbungen der besten Bilder Liebermanns aus den achtziger und neunziger Jahren. Die Nationalgalerie hat keine der Klöpplerinnen oder Näherinnen, keine frühe Landschaft, kein Schweinebild, kein Interieur, kein Strand- oder Reiterbild, keine Judengasse, keine Studie badender Jungen. Und so weiter. Es wäre allein langjähriger Anstrengungen wert, das Lebenswerk Liebermanns in einem einzigen Saal so darzustellen, dass der Betrachter gewissermassen einen Querschnitt hat und etwas wie den Extrakt des Lebens.

Noch stärker sind die Einschränkungen angesichts des neuen Thomasaals. Mit richtigem Instinkt hat Justi gefühlt, dass die Galerie bisher für Thoma viel zu wenig gethan hat. Er hat nun aber in zu grosser Eile gekauft, ohne zu bedenken, dass kaum ein anderer neuerer Meister so ungleich ist, wie Thoma und dass es zu den zwar dankeswertesten, aber auch schwierigsten und geduldigsten Thaten gehören würde, in einem eigenen Raum den wesentlichen Thoma darzustellen, jenen Thoma, der gewissermassen vor sich selber in Schutz genommen wird. Wirklich schön, ohne Einschränkung, ist von den Neuerwerbungen nur der Feldblumenstrauss von 1872. Der frühe „Wasserfall" (1863) war entbehrlich, die „Gewitterlandschaft" von 1875 und die „Blühende Wiese" von 1879 sind sehr mässig. Das Mädchenbildnis von 1888 ist mittlere Qualität, dagegen sind die beiden Bildnisse von 1870 schöne Arbeiten. Von den Leihgaben ist der „Dorfgeiger" (1871) fatal als Symbol und als Malerei, und die Seite Thomas,

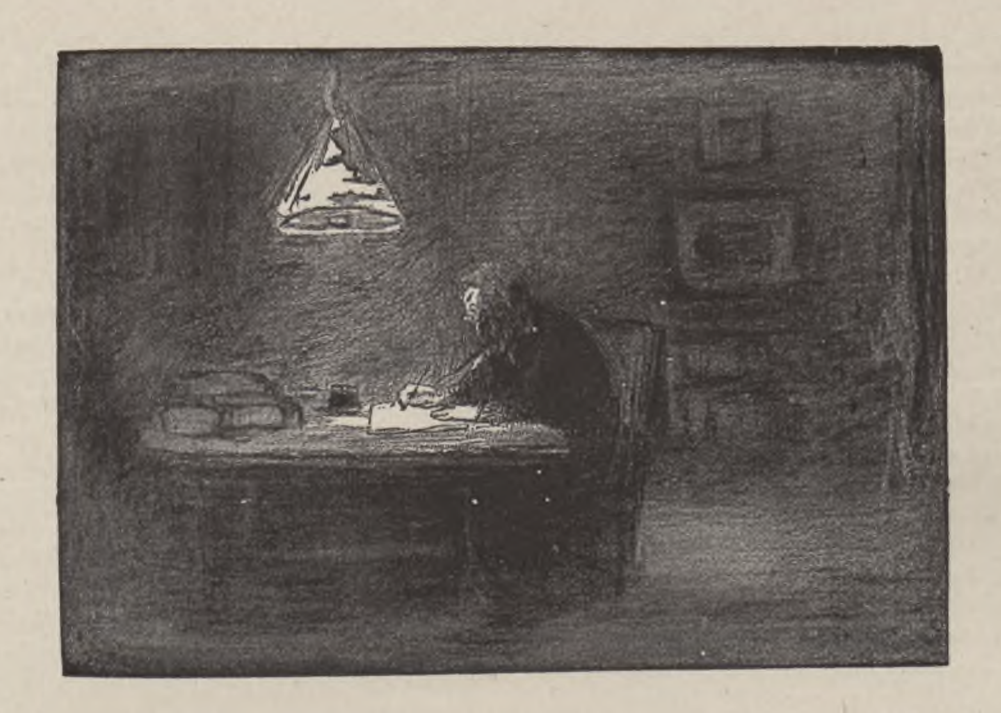
die die „Mainlandschaft“ von 1890 veranschaulicht, wäre besser darzustellen. Auch die Zeichnungen können es nicht verhindern, dass Thoma in dem ihm gewidmeten Raum anders erscheint als er wirklich ist.

Der zweite Corneliussaal ist dann geschickt für die andern Neuerwerbungen hergerichtet worden. (Wobei bemerkt sei, dass das Durchschreiten des ersten Corneliussaales, der von einigen ganz im Ernst, nicht im Spott, als die „Tribuna“ der Nationalgalerie bezeichnet wird, nicht zu den Genüssen gehört. Diese Aufhäufung der grossen Bilder, gut und schlecht durcheinander, geht auf die Nerven.) Von diesen neuen Bildern ist nur zu sagen, dass sie alle, mit Ausnahme der schönen Landschaft Röslers, vielleicht der Landschaften von Corinth und Slevogt und des ehrlichen Vaterbildnisses von Kardorffs, nicht in die Nationalgalerie gehören. Mit Künstlern wie Purrmann oder Jaeckel hat es keine Eile, und für Vertreter der mittleren Linie wie Ph. Frank, Kallmorgen, Schlichting und so weiter sollte Justi doch nicht die sauer erworbene Behangfläche hergeben. Die Bilder von Fr. Rhein, M. Hübner und Clarenbach, Steppes und Kampf, Curt Herrmann, v. Brockhusen und Leo von König haben natürlich ihren Wert, die Künstler dürften in der Nationalgalerie vertreten sein, aber dann müssten die Bilder sehr sorgfältig ausgesucht werden. Auch Corinth und Slevogt könnten viel besser dargestellt sein; man hat ihre Bilder vor Augen, die man in der Nationalgalerie sehen möchte.

Gut und löblich ist des Direktors Absicht, Zeichnungen lebender Künstler zu kaufen und auszustellen. Aber auch hier fehlt wieder Wesentliches und ist wieder manches Unwesentliche angekauft. Kurz, das Gesamtergebnis ist unerfreulich. Es wäre angenehm gewesen den Lesern in diesen tristen Zeiten die Arbeit der Nationalgalerie rühmen zu können, es wäre eine Freude gewesen, zu konstatieren, dass die Sammlung im Geiste Hugo von Tschudis weiter geleitet wird — eine solche Feststellung ist aber leider unmöglich. Auf den Wegen, die Ludwig Justi geht, kann Bleibendes nicht geschaffen werden. Augenblickserfolge aber sind zu wohlfeil, für den Leiter der wichtigsten deutschen Galerie moderner Kunst.



CARL MORGENSTERN, SELBSTBILDNIS ALS SECHZEHNJÄHRIGER
FRANKFURTER KUNSTVEREIN



NEUE BÜCHER

Carl Neumann: Rembrandts Handzeichnungen. Mit 94 Abbildungen. München 1918. (Piper & Co.)

Wenn Carl Neumann einmal wieder etwas über Rembrandt sagt, lauscht man begierig. Sein Rembrandtbuch hat uns allen so viel Unvergessliches und Entscheidendes gegeben, dass wir gerne immer noch mehr hören möchten. Denn es giebt heute wohl niemand, der mit Rembrandts Seele und mit Rembrandts Gefühl in so inniger Vertrautheit lebt, wie Carl Neumann in Heidelberg.

Dieser Essai über den Zeichner Rembrandt hält alles, was der Name des Verfassers verspricht. In 94 charakteristischen und sehr instruktiv ausgesuchten Bildern und in einer nicht sehr langen Einleitung wird der Leser eingeführt in das Problem, geführt im wahren Sinne des Wortes. Wir lernen die zwei Arten von Rembrandt-Zeichnungen kennen, „illustrative Komposition" und „Naturstudie" und ihre verschiedenen Bedingtheiten begreifen. Wir lernen, aus der Psyche des Künstlers heraus, nachfühlen, weshalb und in welchem Sinne die herrlichen Blätter der ersten Epoche höher stehen als die der mittleren Jahre, wo der Maler gegenüber dem Zeichner wieder die Führung übernimmt, und wir sehen schliesslich, was es mit der grossen Monumentalität der letzten Schaffenszeit des Meisters auf sich hat. Die Gründe, weshalb im Einzelfalle diese Technik vor einer andren bevorzugt wurde, werden uns ebenso klar wie die Verhältnisse, unter denen man Streitfragen über Original und Kopie und über die Korrekturen bei Rembrandt zu beurteilen hat.

Dass von den reproduzierten Zeichnungen zwei oder drei oder am Ende gar vier von einigen Forschern nicht für authentisch gehalten werden, sagt nichts. Da steht Ansicht gegen Ansicht. Und dass die auf der Dresdener Abendmahl-Zeichnung halb gelöschte Unterschrift vielleicht einmal das bekannte „geretuckeert" enthalten hat, beweist auch nichts gegen den Wert des Buches. Über diese Frage der Korrekturen soll die Diskussion ja erst eröffnet werden.

Immer geht Neumann vom Einfachen aus, aber weil er alles, was sich auf Rembrandt bezieht, in einer dauernd lebendigen Gesamtanschauung beherrscht, enthüllt das scheinbar Einfache zugleich den ganzen Reichtum dieser Erscheinung. Eine Erörterung über rein technische Dinge verfliesst plötzlich in eine Bemerkung über Menschliches, vor der man den Atem anhält und allgemeinen Gedanken den Lauf lässt. Das Buch, prachtvoll klar und persönlich geschrieben, gehört zu den wenigen Büchern der Weisheit, die über Kunst geschrieben werden. Weisheit, gewonnen aus starker Empfindung und freudiger Anschauung. Die Generation, die heute jung ist, darf diese „Studie" nicht übersehen. Wir nicht mehr ganz Jungen wissen aus Erfahrung, wie Neumanns Worte über Rembrandt fruchtbar werden können.

Die Reproduktionen und die Ausstattung des Buches sind sehr gut.

E. Waldmann.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Ernst Bloch, Geist der Utopie. München und Leipzig, Verlag von Duncker & Humblot. 1918.

Deutscher Werkbund, Mitteilungen. Nr. 2. 1918.

Die Landesheilanstalt zu Schleswig, ein Werk des dänischen Klassizisten Christian Friedrich Hansen, von Werner Jackstein. 1918. Bei Konrad Hanf, Hamburg.

Jakob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens. 3. Aufl. Benno Schwabe & Co. Verlag, Basel 1918.

J. K. Huysmans, Geheimnisse der Gotik. München bei Georg Müller. 1918.

Der Untergang des Abendlandes von Oswald Spengler. I. Band. Gestalt und Wirklichkeit. Wien und Leipzig. Wilhelm Braumüller. 1918.

Künstler abseits vom Wege. Zehn Jahre deutscher Kunst in der Provinz. Kunstverlag Emil Richter, Dresden 1918.

Dr. Hans Graben, Jüngere Schweizer Künstler. I. Band. Benno Schwabe & Co. Verlag, Basel 1918.

Eugen Delacroix, Briefe II. Deutsch von Wilhelm Stein. Benno Schwabe & Co. Verlag, Basel 1918.

Türme und Turmgedanken der Provinz Sachsen von Georg Kutzke. Der Zirkel, Architekturverlag. Berlin.

Die Stadtansicht von Würzburg im Wechsel der Jahrhunderte von Max Kahn. München, Verlag von Duncker & Humblot. Leipzig 1918.

Die Reform der kunsttechnischen Erziehung von Fritz Schumacher. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig.

Im Oberelsass von Roland Anheisser. Dreissig Städtebilder. Verlag Breitkopf & Härtel. Leipzig und Berlin 1917.

Vom Hühnchen u. Hähnchen u. anderen Tieren



25 Märchen

MAX SLEVOGT, MÄRCHENILLUSTRATION. ZEICHNUNG



DIE NYMPHEN

Corot malte eines Tages zusammen mit Guillemet, der sein Schüler war, an einem Teiche bei Ville d'Avray. Corot sagte: „Mein Sohn, male immer nur, was du siehst." Nach einiger Zeit steht Guillemet auf und betrachtet das Bild des Meisters. „Aber Sie sagten mir eben, ich sollte nur malen, was ich sehe." „Gewiss." „Und diese Nymphen?" „Ich sehe sie", erwidert Corot, „siehst du sie denn nicht?" Guillemet, der die Geschichte seinen Freunden erzählte, fügt hinzu: „Ich habe sie nicht gesehen, und darum blieb ich ein Schüler, indessen er ein Meister war."

❊

DIE KORREKTUR

Trübner hatte ein Bildnis fertig. Der Besteller war mit den Augen nicht zufrieden. Trübner nahm es in sein Atelier und schickte es nach einiger Zeit zurück, ohne einen Strich geändert zu haben. Der Besteller war jetzt ganz zufrieden. Nachher sagte Trübner zu einem Freund, es käme ihm vor, wie wenn jemand von einem Bäcker verlange, er solle in einen fertigen Kuchen noch einige Rosinen hineinbacken.

❊

DESGLEICHEN

Als Liebermann den Dichter Richard Dehmel malte, hatte dieser zum Schluss noch allerhand Wünsche. Liebermann meinte vergnügt: „Hören Sie mal, Sie dürfen nicht von einem Bildnis verlangen, dass es auch Papa und Mama sagen kann."

TRIFTIGER GRUND

Der Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts Friedrich Lippmann konnte sich nicht für die japanische Kunst erwärmen, die zu seiner Zeit sehr in Aufnahme kam. Als man einst in ihn drang, zu sagen, was er denn gegen die japanische Kunst habe, meinte er: „Ich weiss nicht, sie ist mir zu japanisch."

❊

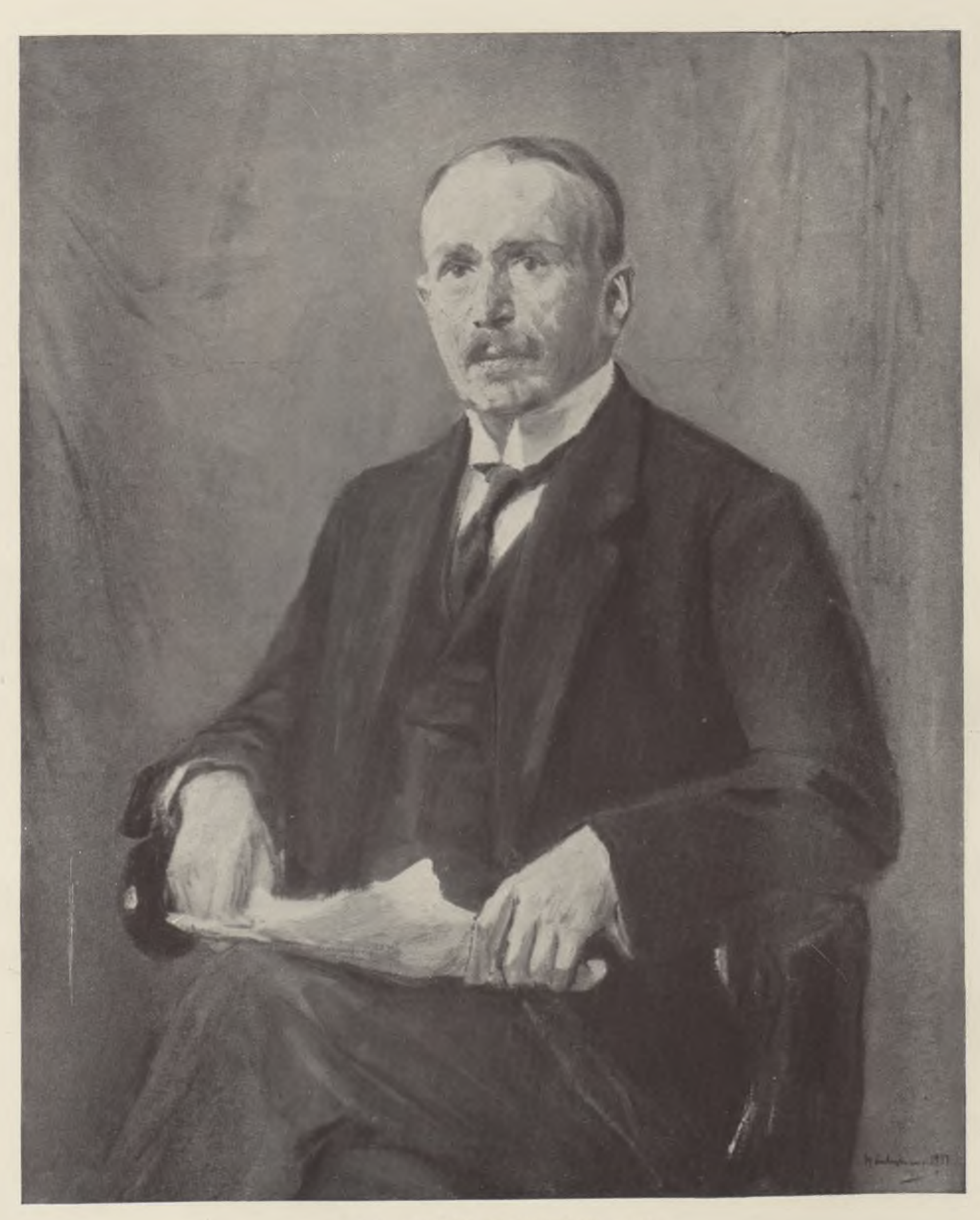
DER PARVENU

Die Sammlung von Mr. Chauchard, dem Besitzer des Warenhauses Louvre, der nicht viel von Malerei verstand, sondern möglichst alles kaufte, was einen hohen Preis hatte, und dem es auf diese Weise gelungen war, auch eine Anzahl guter Bilder in seinen Besitz zu bringen, hatte seine Sammlung der Galerie des Louvre vermacht. Man wusste, dass zur Feier der Einweihung der Salle Chauchard der Kritiker Arsène Alexandre einen Aufsatz für den „Figaro" schreiben, und dass der Zeichner Forain dieses Ereignis mit einem Blatt von seiner Hand feiern würde. Der Aufsatz erschien, ernst, würdig, ein offizieller Dankhymnus. Dann blätterte man um und fand auf der Zwischenseite die Zeichnung von Forain. Da sah man im Laden eines Kunsthändlers einen dicken Herrn im Pelz sitzend, mit Mäzenatenmiene; vor ihm den Kunsthändler, der ihm ein kleines Bild zeigt, einen Weiher mit tanzenden Nymphen. Drunter stand:

„Très bien, Monsieur. Mais dites un peu, qu'est-ce-que ça réprésente?"

„Quatre-vingt mille francs, pour vous!"

SIEBZEHNTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



MAX LIEBERMANN, HERRENBILDNIS. 1918



VON VERGLEICHENDER KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ WINTER

Wie unser Wirtschaftsleben, dem die Absperrung von der Zufuhr der Rohstoffe angedroht wird, so ist auch unser wissenschaftliches Leben in allen Zweigen der Forschung mit dem Arbeitsmaterial vom Ausland nicht unabhängig. Den Gefahren, die ihm hieraus erwachsen, durch bindende beim Friedensschluss zu treffende Abmachungen zu begegnen, wird, so vertrauen wir, unserer Regierung ebenso ein Gegenstand der Fürsorge sein, wie die Sicherung der freien Bethätigung auf allen übrigen Gebieten der Arbeit. Wie sehr würden die Geschichtswissenschaften leiden, wenn ihnen die Sammlungen und Bibliotheken Englands und Frankreichs künftighin nicht mehr in dem Masse, wie früher, offen ständen, was würde es bedeuten, wenn ihnen die reichen Quellen des alten Kulturbodens Italiens auch nur für kürzere Zeit verschlossen blieben! Für keinen Zweig der Geschichtswissenschaft ist die Sicherung und volle Erhaltung der Arbeitsmöglichkeit auf italischem Boden von grösserer Bedeutung als für die Archäologie und überhaupt die Kunstgeschichte. Deren Wurzeln liegen in diesem Boden, auf dem sie einst durch Winckelmann begründet worden ist, auf dem Goethe die antike Welt sich offenbarte.

Rom nimmt freilich heute nicht mehr die Stellung ein, die es als Kern und Mittelpunkt des Studiums der Antike in jenen Zeiten inne hatte. Die griechische Kunst ist uns aus Originalschöpfungen in reinerer und echterer Überlieferung bekannt geworden, als sie uns in den römischen Statuensammlungen entgegentritt und in den hundert Jahren, seitdem zum ersten Male in den Parthenonskulpturen diese unverfälschte Überlieferung sich erschloss, hat der griechische Boden aus den Schätzen, die er in sich bewahrt, so reichlich gespendet, dass wir heute nicht nur den Verlauf der griechischen Kunst lückenlos durch alle ihre Epochen hin in zusammenhängender Folge übersehen, sondern dass in dem heute der Forschung vorliegenden Denkmälerbestande jede Epoche in grossen und bedeutenden Originalwerken vertreten ist, die für das Können und Wollen des Schaffens ihrer Zeit die feste und sichere Norm geben. Immer mehr hat die Archäologie ihren Kurs ostwärts genommen und mit der ins Grosse gesteigerten Ausgrabungsthätigkeit, in die sie seit den Jahren nach 1870 eingetreten ist, ihre Aufgaben und ihr Arbeitsgebiet vornehmlich in Griechenland und Kleinasien gefunden. Aber für ihr Hauptziel, den Auf-

bau der Kunstgeschichte des Altertums, wird sie doch immer nach Italien als dem wenn nicht mehr eigentlichen, so doch reichsten Kunstboden zurückgeführt. Hier ist die Kunstgeschichte gewissermassen in ihrer Achse befestigt. Weil hier — und hier allein — nicht eine zeitlich und lokal begrenzte Kunst, sondern eine vom Altertum bis in die Gegenwart ununterbrochen fortlaufende Reihe von Kunstentwicklungen in einer grossen, ein geschichtliches Ganzes umfassenden Überlieferung sich darbietet. Die Bedeutung dieser Überlieferung für das kunstgeschichtliche Studium steigert sich, je mehr mit der fortschreitenden Vervollständigung der Kenntnis von der Kunstthätigkeit aller Zeiten und aller Völker die Forschung, in die Weite geführt, zu einem Erfassen des gesamten Kunstgeschehens vordringt und damit ihrer Endaufgabe, einer vergleichenden Kunstgeschichte, näher gebracht wird. Von einer Lösung dieser Aufgabe sind wir heute noch weit entfernt. Aber schon immer hat es an Einzelbeobachtungen in dieser Richtung nicht gefehlt und nicht zufällig ist es die griechische Kunst des Altertums und die italienische Kunst der Renaissance und nachfolgenden Zeit gewesen, deren Werke zu vergleichenden Betrachtungen Anlass gegeben haben. Goethe ist solchen Betrachtungen gern und oft nachgegangen und hat sie in dem Aufsatz 'Antik und modern' vom Persönlichen aus ins Allgemeine geführt. In dem Masse, wie das Wissen von der antiken Kunst gewachsen ist, mehrten sich die Möglichkeiten und Anlässe, für die neu sich öffnenden Erkenntnisse aus der griechischen Kunstwelt Parallelen in anderen Regionen und hauptsächlich in der italienischen Kunst zu suchen. Der Einfluss, den die Antike auf die Renaissance geübt hat, bleibt dabei ganz ausser Betracht. Nicht sowohl, weil es die römische, nicht die griechische Kunst war, von der diese Einflüsse ausgingen, als weil es sich bei der Vergleichung um ein unabhängig erfolgendes Wiederkehren von Erscheinungen der inneren Entwicklung, sozusagen der inneren Struktur des Kunstkörpers handelt.

Über das in einzelnen Fällen derart Beobachtete hinaus lässt sich nun aber innerhalb der antiken griechischen und der neueren italienischen Kunst eine Entsprechung auch in der Gliederung der Abfolge erkennen, in der wesensverwandte Äusserungen der künstlerischen Auffassung und Gestaltung sich wiederholen. Sie schliessen in analoger Reihe mit gleicher Stufenfolge aneinander. Wenn ich versuche, die darin sich aussprechende Gleichartigkeit des Verlaufs der beiden grossen Kunstentwicklungen in den folgenden Ausführungen aufzuzeigen, so muss ich mich auf die für die verschiedenen Epochen charakteristischen, in einzelnen hervorragenden Meistern hervortretenden Hauptzüge beschränken.

Bei dem Suchen nach dem festen Punkte, an dem vergleichende Betrachtungen einsetzen können, kommt uns die alte Überlieferung selbst zu Hilfe. Wir finden in demselben Sinne, in dem Giotto als der Begründer der neueren italienischen Kunst gefeiert wird, in einem Abriss der griechischen Kunstgeschichte, der in kurzem Auszug bei Quintilian erhalten auf hellenistische Kunstforschung, wie es scheint, des aristotelischen Kreises zurückgeht, Polygnotos von Thasos an die Spitze der griechischen Malerei gestellt. In den Werken der beiden Meister kam die Loslösung der Kunst von der altertümlichen Gebundenheit, das Eintreten in ein freies, alle Abhängigkeit von der Tradition fremder Vorbilder und Einflüsse abwerfendes Schaffen zu vollem Ausdruck. Sie sind die Hauptvertreter einer neuen Entwicklung. An deren Eingang stehen grosse, das Leben der Zeit aufs tiefste berührende Ereignisse, die nationale Erhebung Griechenlands in den Perserkriegen, und die religiöse und soziale Bewegung in Italien, die durch das Auftreten des heiligen Franz von Assisi in Fluss kam. Beide Male ein Kampf um die höchsten Güter, eine Befreiung, die eine neue Zeit mit neuen Idealen hervorrief. Und beide Male war es die grosse Wandmalerei, die vor anderen berufen, den Gefühlen der Zeit Ausdruck zu geben, und in den zwei bahnbrechenden Meistern vertreten, die Führung gewann. Mit der Steigerung der Bauthätigkeit verknüpft, die hier wie dort der Bewegung folgte, fand die Kunst ihre bedeutenden Aufgaben in der Ausschmückung der neu erstehenden Bauten, in Griechenland der Tempel und Hallen, in Italien der gotischen Kirchen des Franziskaner- und Dominikanerordens. Sie schöpfte den Stoff für die Darstellungen aus den alten Quellen der Götter- und Heldensage und der Christuslegende und Heiligengeschichte. Es waren nicht neue Stoffe, die sie behandelte, aber das Altbekannte wurde mit neuem Inhalte gefüllt, erschien in anderer Auffassung und in neuer Form. Die Ereignisse der Zeit hatten den Sinn auf das Hohe und Grosse gelenkt. Äschylos und Pindar und in Italien Dante, jenen griechischen Dichtern in der Seele verwandt, sind aus diesen Zeiten hervorgegangen. Und dieselbe Sprache voll Kraft und Innerlichkeit, wie deren Dichtung, hat jetzt die bildende Kunst für ihre Schilderungen gefunden. Sie hat sich von der Wiedergabe des Äusserlichen, in der die vorausgegangene Kunst ihr Genüge gefunden hatte, zur charakteristischen Darstellung und zum Ethos erhoben.

Das Ethos wird in der griechischen Kunstliteratur von den polygnotischen Gemälden vor allem gerühmt. Wir wissen von diesen Gemälden nur mehr aus den Nachrichten bei den alten Schriftstellern, sie selbst sind mit den Gebäuden, deren Wände sie einst bedeckten, untergegangen. Aber andere erhaltene Werke derselben Zeit, die nachweislich in Art und Auffassung der Kunst Polygnots nahe stehen, wie das bedeutendste Monumentalwerk der Epoche, der Skulpturenschmuck des Zeustempels von Olympia, oder in engster

unmittelbarer Berührung mit ihr entstanden sind, wie Bilder auf griechischen Vasen, übermitteln uns eine deutliche Vorstellung von dem Wesen dieses Ethos. Der entscheidende Zug liegt in der Innerlichkeit der Darstellung. Hatte die ältere Kunst in epischer Weise von dem äusseren Sichvollziehen der Begebenheiten und Vorgänge der Sage erzählt, so trat jetzt die Schilderung der Handlung zurück hinter der Charakterisierung ihrer Hauptträger, die deren inneres Verhalten in bedeutenden Momenten den Beschauern stark und eindringlich vor Augen und in die Seele brachte. Damit wandelte sich die Komposition. An Stelle der Nebeneinanderreihung unter sich gleichwertiger oder nur äusserlich unterschiedener Figuren trat eine Darstellung, in der die Hauptpersonen als solche hervortraten, alles übrige um diese als den grossen Mittelpunkt sich konzentrierte. Es war ein analoges, auf derselben Vertiefung der künstlerischen Auffassung beruhendes Fortschreiten, wie es zur selben Zeit in der griechischen Dichtung zur Schöpfung des Drama durch Äschylos geführt hat.

Das gleiche Ethos scheidet Giottos Kunst von der seiner Vorgänger, kommt hier in dem nämlichen Übergang von der mitteilenden zur charakterisierenden, von der epischen zur dramatischen Darstellung, am auffälligsten und eindrucksvollsten in der grossen Bilderfolge der Christusgeschichte in der Arena von Padua, zu verwandtem, auch in der Anwendung derselben Kunstmittel entsprechendem Ausdruck. Es spricht daraus der Geist einer neuen grossen Zeit, die beide Male gleich gerichtet in der Kunst gleiche Erscheinungen hervorrief.

Richten wir nun unseren Blick auf das Gesamtschaffen der beiden Kunstepochen, denen Polygnot und Giotto angehören, so bemerken wir eine auffällige Verschiedenheit. Giotto ragt aus seiner Umgebung als eine einsame Grösse hervor, die auf eine weite Strecke hin seinen Schatten wirft. Die italienische Kunst bleibt ein Jahrhundert und mehr in seinem Banne. In der griechischen Malerei dagegen setzt schon mit der den unmittelbaren Nachfolgern und Schülern Polygnots folgenden Generation eine neue Entwicklung ein. Polygnot selbst aber steht inmitten eines allgemein und bis in die Kreise des Handwerks hinein lebhaften Kunstschaffens. Der Malerei steht die Plastik ebenbürtig zur Seite, in berühmten Meistern vertreten, die teils, wie namentlich Phidias, in Art und Richtung sich mit Polygnot näher berühren, teils wie Pythagoras und Myron, mehr nach der Seite des Formalen hin, in den Problemen der natürlichen Wiedergabe des Lebens ihre Aufgaben suchen. Wenn die griechische Kunst in der Zeit nach den Perserkriegen mit einem reicheren Schaffen und mit einem in formaler Beziehung reiferen Können auftritt, als die italienische in der entsprechenden Zeit des beginnenden Trecento, so lässt sich die Erklärung dafür in dem Umstande finden, dass sie durch die Arbeit der vorausgegangenen archaischen Kunst, durch deren lebhafteres, leichteres, äusserem Zwange weniger unterworfenes Wirken im Ganzen und durch deren konsequente Bemühungen um eine richtige Wiedergabe der nackten menschlichen Gestalt im Besonderen um so viel besser vorbereitet war. Und aus dieser besseren Vorbereitung erklärt es sich, wenn in der griechischen Kunst Entwicklungserscheinungen neben und unmittelbar hintereinandergereiht liegen, die in der italienischen Kunst gleichartig, aber durch einen weiteren Zwischenraum voneinander getrennt, hervortreten. Die italienische Kunst hat das ganze Jahrhundert nach Giotto gebraucht, um an allgemeiner formaler Durchbildung das zu erreichen, was die griechische Kunst der Zeit der Perserkriege als Erbe des Archaismus überkommen hat. Man kann sagen, entwicklungsgeschichtlich rückt die Kunst des Quattrocento näher an Giotto heran, als es nach dem thatsächlichen zeitgeschichtlichen Abstande den Anschein hat.

So tritt der Naturalismus, der in der griechischen Kunst sogleich nach der Überwindung der archaischen Konvention frisch und stark hervorbricht, in der italienischen Kunst erst mit dem beginnenden Quattrocento, in diesem aber ganz entsprechend, in Erscheinung. Er hat in Myron und in Donatello seine grössten Vertreter: zwei Meister von gleich kühner schöpferischer Kraft, gleich in der schrankenlosen, temperamentvollen Hingabe an die Natur, getrieben von demselben unaufhörlichen Drange, das Leben in seiner Vielgestaltigkeit und in dem Reichtum stets fliessender vorübergehender Bewegung künstlerisch ganz zu erfassen. Die von Donatello gerühmte Terribilità der Erfindung gilt ebenso von Myron, wie sich das Schaffen des Florentiners ebenso in das Wort zusammenfassen liesse, mit dem ein antiker Kunstschriftsteller von dem Griechen Myron gesagt hat, er habe die Natur vervielfältigt. Was dasselbe bedeutet, wie: er habe sie nicht nach Einem allgemeingültigen Schönheitsideal, in Wiederholung eines ein für alle mal als giltig anerkannten Kanon wiedergegeben, sondern in der Mannigfaltigkeit ihrer individuellen Erscheinungen und — wie uns Kekule aus der Parallele mit Donatello die Kunst dieses Meisters verstehen gelehrt hat — indem er bei jeder neuen Aufgabe immer wieder die Natur zum Ausgangspunkt nahm und das Motiv der Darstellung immer aus dem Neuen, aus der dem jedesmaligen Thema zugrunde liegenden Idee entwickelte und gestaltete.

Diese Auffassung der künstlerischen Aufgabe, die sich an das Sachliche der Dinge hält und in der Natur das Vielgestaltige, die Fülle und die Individualität der Erscheinungen aufsucht, tritt auch in Werken anderer mit Myron und Donatello gleichzeitiger Meister der griechischen und italienischen Kunst zu Tage. Aber je nach Temperament und Anlage der einzelnen Künstler, je nach dem höheren oder geringeren Grade ihrer Selbständigkeit und Freiheit im Erfinden und Gestalten

gelangt sie mehr oder weniger entschieden und vollständig zum Ausdruck.

Die Richtung, die sie kennzeichnet, ist aber nicht die allein herrschende. Eine andere Richtung steht ihr zur Seite oder löst sie ab. Deren charakteristischer Zug ist das Streben nach gleichmässiger harmonischer Schönheit. Erscheint dort die Natur vervielfältigt, so erscheint sie hier auf einen Schönheitstypus gebracht, der zur geltenden Norm, einmal erfunden zum Ausgangspunkte für alles weitere Gestalten wird. Entgeht die Darstellung damit nicht der Gefahr, unsachlich zu werden, so hebt die Schönheit, die das Leben wie in einer idealen Verklärung zeigt, darüber hinweg. Die Dichtung weist die analogen Erscheinungen auf. In Äschylos und Sophokles und aus der modernen Literatur in Goethe und Schiller, sind die beiden Richtungen vertreten in einer Entsprechung, die zur Vergleichung mit dem in der bildenden Kunst verfolgbaren Vorgange auch als Beispiele dafür lehrreich sind, dass die Schönheitskunst die grössere Wirkung ins Allgemeine übt und sich die Popularität gewinnt. In Griechenland sehen wir sie auf der an Myron anschliessenden Stufe im Bildwerk des Parthenon einziehen und, wenigstens in der attischen Kunst, die volle Herrschaft gewinnen. In Italien ist Ghiberti, der Zeitgenosse Donatellos, der Begründer dieser Richtung, sein Reliefbild des Isaakopfers, mit dem er in der Konkurrenz um die Bronzetür des Baptisteriums über Brunelleschis ganz im Sachlichen und Charakteristischen sich haltenden Entwurf — sehr bezeichnend – den Sieg davontrug, das erste Werk von dieser Art und Auffassung, die nun auch hier allgemein wird und in den Werken der toskanischen Quattrocentisten zu reicherem und mannigfaltigerem Ausdruck kommt, da es der national eigentümliche, am deutlichsten im Porträt sich äussernde Wirklichkeitssinn zu einem Aufgehen im Idealtypischen in der Weise, wie in der griechischen Kunst, nicht kommen lässt.

Diese Entwicklung hat in Athen und Florenz ihre grossen Mittelpunkte. Es wiederholt sich das Schauspiel, wie ein kleiner Staat unter einer weisen und thatkräftigen Regierung, der es durch die Gunst der Zeit und die Natur der Leitenden gegeben ist, wie mit einem Zauberschlage ein auf allen Gebieten nach höchster Bethätigung drängendes Leben zu voller Entfaltung zu bringen, vorübergehend auf eine unvergleichliche Höhe der Macht und des Glanzes emporgehoben wird.

Das Athen des Perikles lebt in dem Florenz der Medici sozusagen wieder auf. Es entwickelt sich ein ins Ungemessene gesteigerter Kunstbetrieb, in dem neben den grossen führenden Meistern auch die in ihrer künstlerischen Individualität weniger Starken, in grosser Zahl beteiligt, zu bedeutendem Wirken gelangen. Eine Leichtigkeit und Freude des Schaffens, wie sie so vorher nicht dagewesen, nachher nicht wiedergekehrt ist, und eine bis ins geringe Handwerk dringende allgemeine Tüchtigkeit und Sorgfalt der Ausführung geben der Arbeit der Epoche das Gepräge. Der von Perikles unternommene Wiederaufbau der Burg, die noch von der Perserzerstörung her in Trümmern lag, rief in Athen einen neuen Aufschwung der Marmorkunst ins Leben. Auch die toskanische Plastik entdeckte in dieser Zeit die Schönheitsreize des Marmors und es bildete sich ein Marmorstil, der in den Arbeiten des Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano, Rossellino, Desiderio seine feinen Blüten treibt. Der Hauptanteil an den Aufgaben der grossen Bilddekoration blieb jedoch in Florenz der Malerei. Die Stoffe für die Darstellung lieferte nach wie vor in Griechenland die Götter- und Heldensage, in Italien die biblische Geschichte. Aber das Interesse ging jetzt weniger auf das inhaltlich Bedeutende, als auf Schönheitsentfaltung im Form, Bewegung, Komposition, Farbe. Der Glanz des Lebens der Zeit liegt darüber und die alten mythischen und religiösen Gestalten erscheinen wie dieser festlichen und frohen Gegenwart selbst angehörige Wesen.

Dem Bilde, in dem der Künstler des Parthenonfrieses das Athen seiner Tage verherrlicht hat mit der Schilderung des Volkes, wie es im Festgepränge zur Panathenäenfeier aufzieht, steht aus der florentinischen Malerei ein überraschend gleichgestimmtes Gegenstück in Benozzo Gozzolis Fresko der Kapelle des Palastes der Medici gegenüber, wo das Thema der Anbetung der heiligen drei Könige zum Anlass genommen ist, die vornehme Gesellschaft des Florenz der Mediceerzeit in prunkhaftem Aufzuge zu zeigen.

Für Athen schloss mit den Kriegen und inneren Wirren, die der Staatsverwaltung des Perikles folgten, die Zeit des höchsten Glanzes ab. In der Geschichte von Florenz bildet der Tod des Lorenzo Magnifico 1492 einen analogen Einschnitt. In der Folge nimmt die Entwicklung äusserlich insofern einen ähnlichen Verlauf, als beide Städte ihre Stellung als Mittelpunkte des künstlerischen Lebens noch behaupten, aber nicht allein an der Spitze bleiben. In Griechenland gelangte die Schule von Argos-Sikyon, deren alter in einer langen Reihe bedeutender Meister fest begründeter Ruhm als Lehrstätte der Plastik bis hoch in die archaische Zeit zurückreichte, nun auch in der Malerei zu grossem Ansehen. In Italien sehen wir die venezianische Kunst zu voller Blüte sich entfaltend neben die toskanische treten und in dem Rom Julius des Zweiten und Leos des Zehnten ein neues Zentrum erstehen, das die stärksten Kräfte an sich zieht.

Burckhardt leitet im Cicerone den Abschnitt über die Malerei des Cinquecento mit der Bemerkung ein, dass sich in ihr die vollendete Schönheit erhoben habe. Die nun wie eine Erfüllung uns entgegentrete. „Da und dort taucht dieses höchste Leben auf, unerwartet, strahlenweise, wie eine Gabe des Himmels. Aus den tausend als darstellbar erwiesenen Elementen, aus der

Breite des Lebens, die das Gebiet der Kunst ausgemacht hatte, aus Zeit und Natur sammeln die grossen Meister das Ewige zu unvergänglichen Kunstwerken, jeder in seiner Art, so dass das eine Schöne das andere nicht ausschliesst, sondern alles zusammen eine vielgestaltige Offenbarung bildet." Man kann sagen, so schliesst er, dass die beschränkte Lebenszeit Raffaels alles Vollkommene hat entstehen lassen.

Diese Sätze lassen sich wörtlich auf die griechische Kunst des vierten Jahrhunderts anwenden. Auch sie war durch das vorher Erworbene einer reichsten Lebensäusserung gewachsen. Es ist, wie in der Kunst des Cinquecento, der Aufstieg zu der Höhe der klassischen Kunst in einer Reihe von grossen Meistern, die jeder in seiner Art eine Vollkommenheit des Schönen verkörpern.

Wieder treten auf der den zeitlichen Verhältnissen nach entsprechenden Stufe die analogen Entwicklungserscheinungen zu Tage. Die attische Kunst dieser Zeit erreicht in Praxiteles ihre Höhe. Keinem anderen Künstler ist bis in das späte Altertum so überschwängliche Bewunderung zuteil geworden, er erscheint in der antiken Kunstliteratur als der Vollender der Schönheit, ähnlich wie in der neueren bei allen Schwankungen und Wandelungen der Schätzung Raffael. Aber die Kunst des Praxiteles ist anders gerichtet als die Raffaels. Sie hat ihre Eigenart und Grösse viel mehr auf dem Gebiete der Form als auf dem der Ideen. Seine Statue des Hermes, in der uns die Ausgrabungen von Olympia ein originales Werk seiner Hand zurückgegeben haben, hat ihn uns als den höchsten Verfeinerer der Form kennen gelehrt. Die italienische Kunst weist in den Schöpfungen Correggios Ähnliches, in denen Andrea del Sartos genau Entsprechendes auf. Dieser Maler steht innerhalb der florentinischen Kunst an derselben Stelle wie Praxiteles innerhalb der attischen. Auch sein Schaffen bezeichnet den Höhepunkt einer langen, in fester Tradition geschlossenen Entwicklung, führt Überkommenes weiter und bringt es zu glänzendem Abschluss. Beide wurzeln mit allen Fasern ihrer Kunst in dem heimatlichen Boden. Über ihren Darstellungen liegt der Glanz eines in reicher Fülle und sorgloser Ruhe heiter geniessenden Daseins gebreitet. Man fühlt sich in eine Sphäre des Lebens gehoben, in der es keine Sorge, keine Bedürftigkeit, keine Arbeit und Anstrengung giebt. Mit allem Beschwerlichen ist aber auch alles Charakteristische ausgeschaltet. Andrea del Sarto hat Johannes den Täufer im Bilde eines ideal schönen Knaben dargestellt. Das Bild ist so bezaubernd und zugleich so unsachlich, wie des Praxiteles Darstellung des auf seinem eiligen Wege zu den Nymphen heiter verträumt dastehenden Hermes.

Kein zweites Mal trifft mit derselben künstlerischen Auffassung eine Übereinstimmung in der formalen Gestaltungsweise in dem Maasse zusammen, wie bei diesen beiden Meistern, so dass hier die Kunst über die Schranken von Zeit und Raum hinweg im eigentlichsten Sinne sich zu wiederholen scheint. Praxiteles ist Marmorbildhauer, Andrea del Sarto Maler, aber ihre Errungenschaften, durch die sie — beide gleichbedeutend als „Entdecker im Gebiete der Kunstmittel" — den überkommenen Besitz erweiterten, liegen in derselben Richtung einer Verfeinerung und Bereicherung der Linien- und Flächenbehandlung, die in der Kunst ihrer Vorgänger noch wesentlich linear gehalten, von ihnen ins Tonige und Koloristische hinübergeführt wurde. Denn auch die erlesenen Reize der Praxitelischen Marmormodellierung, wie wir sie an der Statue des Hermes bewundern, sind im Grunde koloristische. In weichen Übergängen spielen die Formen an Kopf und Körper der Figur ineinander und die geglättete Oberfläche fängt das Licht auf und wirft es zurück. Wohl setzt sich noch alles Einzelne der Formen geschlossen und gleichmässig und daher in sich unbewegt nebeneinander, aber nicht mehr scharf umgrenzt, sondern von auf- und abschwingenden Linien begleitet, die in dem äusseren Abschluss der Konturen sich zu verlieren und aufzulösen scheinen, so wie Andrea del Sarto in dem Abtönen und Verschwindenlassen der Umrisse in den Luftton feinste und eigenartigste Schönheiten erreicht hat. Wenn wir von koloristischer Tonwirkung der Marmorwerke des Praxiteles sprechen, so ist dabei an den Zusatz farbiger Bemalung, die er seinen Werken gegeben hat, zunächst nicht gedacht. Dass Praxiteles diese von alters her zur Gewohnheit und konventionell gewordene Bemalung der Marmorskulptur nicht aufgab, obwohl er den Schritt zur farbigen Behandlung des Marmors selbst gethan hatte, ist sehr bezeichnend. Er war kein Neuerer, sondern ein Weiterführer und Vollender des Überkommenen. Und so hat er auch die bis dahin dekorativ gebliebene Marmorbemalung, wie wir dem ganz im Charakter seiner Kunst sich haltenden sogenannten Alexandersarkophag entnehmen, zur Vollendung gebracht, indem er sie ins Koloristische ausbildete, und dadurch aus ihr das Mittel gewann, die Reize der koloristischen Marmormodellierung zu steigern. Zur eigentlich malerischen Behandlung, mit der sich der Kunst völlig neue Bahnen eröffneten, ist er so wenig wie Andrea del Sarto vorgedrungen. Wohl kündigt sie sich in dem Schaffen der beiden und vernehmlicher noch in dem anderer gleichzeitiger Meister, in den Werken des Skopas und Leochares, andrerseits in denen namentlich Correggios an, aber der grosse Umschwung, der durch sie in der ganzen Entwickelung der Kunst herbeigeführt wird, hat sich auf der nächstfolgenden Stufe vollzogen. In Praxiteles und Andrea del Sarto findet die in der Klassik gipfelnde lange und reiche Entwicklung ihren Abschluss.

Neben Praxiteles und seinen Zeitgenossen ragt die Gestalt des Lysipp auf, wie neben den Meistern des beginnenden Cinquecento Michelangelo, beide mit

einem über jene um ein Menschenalter hinausreichenden Schaffen, das in eine neue Periode der Kunst überleitet. Lysipp steht an der Schwelle des Hellenismus, wie Michelangelo an der des Barock. Hier nun liegt in der antiken und in der neueren Kunstgeschichte der tiefste Einschnitt. Das bis dahin Erreichte war ein in sich abgeschlossenes Ganzes. Dessen ist sich die Zeit, die dieses Ganze als Erbe der Vergangenheit übernahm, selbst bewusst gewesen und hat es zum Ausdruck gebracht. Wir machen die Beobachtung und gewinnen damit einen besonders markanten Zug in der Reihe der sich uns darbietenden Parallelerscheinungen, dass an diesem Punkte in beiden Entwickelungskreisen die kunstgeschichtliche Forschung und Darstellung einsetzt, mit einem Zusammenfassen des vorher Geleisteten. Und beide Male sind es nicht Gelehrte, die die kunstgeschichtliche Literatur eröffnen, sondern ausübende Künstler, Epigonen der zwei an der Spitze der neuen Entwicklung stehenden Meister: dort Xenokrates, ein Bildhauer aus der Lysippischen Schule, mit Schriften über die Bronzeplastik und über die Malerei, in denen die Fortschritte der formalen und technischen Bildung stilkritisch an den Arbeiten der einzelnen Meister verfolgt und dargelegt waren, hier Vasari, aus der Nachfolge des Michelangelo, mit dem grossen Werk über die hervorragendsten Architekten, Maler und Bildhauer der italienischen Kunst in mehr biographischer Darstellung, wie sie Xenokrates ferngelegen hat, aber noch zur selben Zeit in den Malerbiographien des Duris von Samos auch hier hinzutrat.

Alle Art künstlerischen Gestaltens unterscheidet sich auf zweierlei Weise, je nach den zwei fundamental verschiedenen Formen der Aufnahme der sichtbaren Natur, je nachdem die Dinge als Gegenstände oder als optische Erscheinungen aufgefasst und wiedergegeben werden. Aus diesem Unterschied resultieren die einzelnen wesentlichen Hauptstilverschiedenheiten, die des linearen und malerischen, des tektonischen und atektonischen Stils, der flächenhaften und tiefenhaften Darstellung usw. Mit hierauf gerichteten Untersuchungen hat kürzlich Heinrich Wölfflin in dem Buche „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" gezeigt, wie in der neueren Kunst die eine in der Periode der Klassik herrschende Art von der anderen in der Periode des Barock abgelöst wird. In der griechischen Kunst folgt ebenso der nichtoptischen Wiedergabe, die bis ins vierte Jahrhundert herrschend ist, mit dem Hellenismus die optische und hier erfahren wir von dieser kunstgeschichtlich folgenreichsten Wandelung nicht nur aus den an den Kunstwerken zu machenden Beobachtungen, sondern aus einem ausdrücklichen Zeugnis, aus einem glaubwürdig überlieferten Ausspruch des Meisters selbst, der bahnbrechend die neue Anschauung zur Geltung gebracht hat. Der Bildhauer Lysipp, so hören wir bei Plinius, habe gesagt, die Alten hätten die Menschen dargestellt „quales essent", wie sie sind, das heisst auf Grund des aus Beobachtung und Studium gewonnenen Wissens von ihrer körperlichen Beschaffenheit, er selbst stelle sie dar, „quales esse viderentur", wie sie zu sein scheinen, wie sie gesehen werden, das heisst nach dem durch die optischen Bedingungen bestimmten Eindruck, den wir von ihnen erhalten.

Mit der in diesem Worte auf die kürzeste Formel gebrachten neuen Aufgabe hat sich der antiken Kunst des Hellenismus die Fülle des Darstellbaren in demselben weiten Umfang erschlossen, in dem die neuere Kunst in der Barockzeit die Totalität der Natur erschöpft hat. Die Dinge werden, wie sie im Raum erscheinen, wiedergegeben und zu der figürlichen Darstellung, die nun weniger mitteilt, als an das Auge sich wendet, tritt die Darstellung der räumlichen Natur selbst als gleichberechtigt hinzu. Das Landschaftsbild, das Interieur und das Stilleben kommen zur Entwicklung.

Die hellenistische Kunst haben wir seit noch nicht lange angefangen genauer kennen zu lernen. Erst seitdem uns durch die Funde von Pergamon ein einheitlich zusammenhängendes und vollständiges Stück von dem Riesenkörper, der sie einmal war, zurückgegeben ist, haben wir einen Begriff von der Grösse ihrer Leistung bekommen und sind von dem nun gewonnenen festen Punkt aus durch Versuche genauerer Bestimmung des einzeln Erhaltenen Einblicke in den vielgliedrigen Bau des Ganzen möglich geworden.

Auch hier wiederholt sich die merkwürdige Ähnlichkeit in den äusseren Verhältnissen, unter denen die Entwicklung sich vollzogen hat. Über den früher engeren Kreis hinaus entfaltet sich das Kunstleben in die Breite und zieht sich in neue Zentren. Die griechische Kunst findet sie im Osten, in den Hauptstädten der aus Alexanders Eroberungszügen neu erstandenen Reiche. Der italienischen Kunst treten die spanische und niederländische zur Seite. Der Aufschwung des Handels und Verkehrs, der dort der Erschliessung des Orients und Ägyptens, hier der Entdeckung Amerikas und des Seeweges nach Ostindien folgt, die mit den zuströmenden Reichtümern eintretende ungeheure Steigerung aller Verhältnisse bringt das Leben in eine Bewegung, von der die Kunst auf das stärkste mitergriffen wird. Neue Aufgaben treten in Menge an sie heran. Auch die Höfe ziehen sie jetzt in ihre Dienste. Die Ansprüche, die die Ptolemäer in Ägypten, die die syrischen Könige und das attalische Fürstenhaus in Pergamon an die Kunst gestellt haben, sind hinter denen des päpstlichen Hofes in der Zeit der Gegenreformation und hinter denen der Höfe von Madrid und Paris nicht zurückgeblieben.

Unter den aus solchen Anlässen hervorgegangenen Werken sind der grosse Gigantenfries von Pergamon und Rubens' Gemäldezyklus der Geschichte der Maria von Medici schon der Aufgabe nach verwandt, insofern als beide Male der Wille des fürstlichen Auftraggebers

Verherrlichung bis zur Apotheose forderte. Beide Male traf dieser Wille auf Künstler, die ihm im weitesten Maasse gerecht zu werden fähig waren. Aber wohl weniger der Gedanke grade an dieses besondere in der Aufgabe verwandte Werk des grossen Malers, als der ganze künstlerische Charakter der pergamenischen Gigantomachie ist es gewesen, der bei Conze gleich nach deren Auffindung die Erinnerung an Rubens hervorrief. Wie hier ein Grösstes von Bildkomposition Gestalt gewonnen hat, in einer Fülle, die gar nicht zu erschöpfen scheint, aus einer glühenden Phantasie heraus geschaffen in leidenschaftlicher, alle Mittel spielend beherrschender Arbeit, aus einer Anschauung, die alles gesteigert sieht in einem Übermaass von Bewegung und Form, erfüllt von einem hochgehenden, in rauschenden Tönen herausdringenden Pathos — das ist es, was in dieser griechischen Darstellung mit derselben hinreissenden Gewalt auf den Beschauer eindrängt, die von den Gemälden des Niederländers ausgeht. Kekule bemerkt, dass „der Vergleich sich sogar bis in Einzelheiten der Gruppierung und der Motive fortsetzen lasse". Er lässt sich ausdehnen auf die Häufung schmückenden Beiwerks, dem hier wie von Rubens eine für die gewollte Gesamtwirkung wesentliche Bedeutung zuerkannt ist, auf die Art, wie die Natur in überströmender Abundanz gesehen ist, und nicht zuletzt auf die malerische Behandlung. Wie Rubens für viele seiner Gemälde, so hat sich der Schöpfer der Gigantomachie der Hilfe zahlreicher Mitarbeiter bedient und die Ausführung ist daher nicht in allen Teilen gleich. Was dieser Kunst an vollendeter Wiedergabe des Eindrucks der Erscheinung erreichbar war, zeigt besser als das grosse dekorative Werk ein weiblicher Kopf von Pergamon, an dem die plastischen Formen wie rein malerische Werte nebeneinandergestellt sind, in einer Modellierung, deren Wirkung unter Aufhebung alles Tastbaren der Form ganz auf die illusionistische Wiedergabe des Sehbaren gestellt erscheint. Die Plastik der Zeit des Rubens, Velasquez und Rembrandt ist demselben Ziel der malerischen Wiedergabe nachgegangen, hat es aber auch in ihrem grössten Vertreter, Bernini, kaum ganz bis zu der gleichen Vollkommenheit, wie der Künstler des pergamenischen Kopfes erreicht.

Die hellenistische Kunst teilt mit der des Barock den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Formen, in denen ihre vielseitig und verschieden gerichteten Bestrebungen sich äussern. Zahlreiche Einzelwerke fordern zur Vergleichung auf, wenn auch nicht immer durch ein Zusammentreffen so weitgehender und in bestimmten Zügen überraschender Entsprechung, wie sie Justi an zwei gleich hochstehenden Werken, dem Alexandermosaik oder vielmehr seinem Vorbilde und Velasquez' Gemälde der Übergabe von Breda nachgewiesen hat. Aber auch mehr ins Ganze und Allgemeine gehende Erscheinungen verwandter Art treten in Fülle hervor.

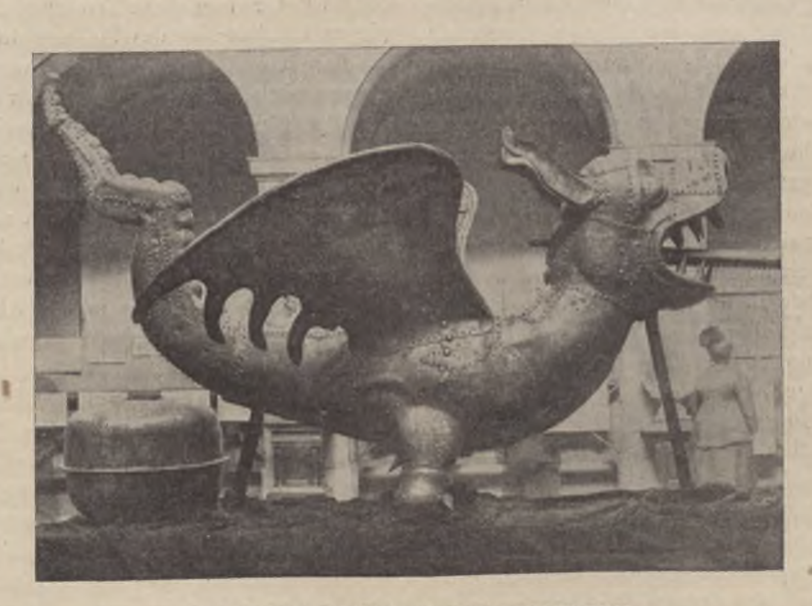
Es ist die Zeit der Ausbildung wissenschaftlichen Lebens, gelehrter historischer Forschung und davon bleibt beide Male die Kunst nicht unberührt. Selbst mit ihrem Schaffen auf neuem Boden stehend, blickt sie auf die vorausgegangene klassische Kunst als auf eine abgeschlossene Entwicklung der Vergangenheit zurück. Dem Interesse, der Bewunderung, die den Werken der Alten gezollt wird, folgt die Nachahmung. Die ersten Kopien älterer Werke, von denen wir wissen, sind für den Hof der kunstliebenden Könige von Pergamon gefertigt worden, und durch dis grossartige Komposition der pergamenischen Gigantomachie ziehen sich in hier und da eingefügten Motiven Anklänge an klassische Vorbilder hindurch, leichte Spuren einer rückschauenden Tendenz, in diesem wie von Rubensschen Geiste erfüllten Werke, in der hier etwas Ähnliches zum Vorschein kommt, wie es stärker und entschiedener ausgesprochen die italienische Kunst in den sogenannten Eklektikern, den Caracci und ihrem Kreise, aufweist. Gewinnt diese Tendenz herrschende Geltung, wie es im Ausgang des Hellenismus und im Ausgang des Barock und beide Male im Zusammenhang mit einer eintretenden Beruhigung der Zeit und einer auch in dem Zunehmen von Kunstliebhaberei und Kennerschaft, von Kunstbildung und Wissen sich äussernden Verfeinerung des Lebens der Fall war, so mündet die Kunst, in den Mitteln bereichert, aber in der schöpferischen Erfindungs- und Gestaltungskraft geschwächt — in der Antike ist der Laokoon dafür ein erstes und bedeutendstes Beispiel — in den Klassizismus ein und gelangt mit solcher Rückwärtswendung an dem Punkte an, an dem sich der Kreislauf der Entwicklung schliesst.

Schon Wickhoff hat in einer feinsinnigen Darlegung der verwandten Erscheinungen die Parallele der beiden Epochen gezogen, in denen dieser Punkt, von der griechischen Kunst mit ihrem Übergange nach Rom in dem sogenannten Neuattizismus der ersten Kaiserzeit, von der neueren Kunst im Empire erreicht worden ist.

Das Bild, das sich aus den angestellten Vergleichungen ergiebt, zeigt uns in den beiden grossen Entwickelungsreihen, in denen die Kunst zweimal einen vollen Kreislauf durchmessen hat, einen gleichartig gegliederten Verlauf. Die entscheidenden Hauptwandelungen der Auffassung und Wiedergabe wiederholen sich und schliessen in übereinstimmender Abfolge aneinander. Unter dem stetigen Hinzutreten neuer Errungenschaften erfolgt eine, in gleichen Stufen fortschreitende Bereicherung des künstlerischen Schaffens. Wie nach gesetzmässiger Regel wickelt sich dieser Prozess ab. Einen wesentlichen Anteil an der Gleichartigkeit des Verlaufes hat ohne Zweifel das Zusammentreffen verwandter Zeitverhältnisse. Wir erinnern uns des Goetheschen Satzes: „Das geborene Talent wird zur Produktion gefordert, es fordert dagegen aber auch eine natur- und kunstgemässe Entwicklung für sich, es kann sich seiner Vorzüge nicht

begeben und kann sie ohne äussere Zeitbegünstigung nicht gemäss vollenden." Verwandte Zeitverhältnisse aber können gleiche Wirkungen nur hervorrufen, wenn auch die Kunst in ihrer eigenen Entwicklung gleich vorgerückt, wenn sie gleich disponiert ist, die Wirkungen aufzunehmen.

Wir werden darauf geführt, die Folge des Kreislaufs in ihrer festen Ordnung uns aus dem Wesen der Kunst selbst zu erklären, sie als eine ihrer Natur gemässe anzusehen, die sich wie mit Notwendigkeit wiederholt, wenn die Entwicklung unter ähnlichen Bedingungen ungehemmt und auf ihrer Bahn durch fremde Einflüsse nicht gestört sich vollziehen kann. Und so leitet uns diese Erscheinung zu der durch Winckelmann und Goethe begründeten Vorstellung von der Kunst als eines lebendigen, wie jedes organische Wesen dem allgemeinen Naturgesetz des Wachsens, Reifens und des Alterns unterworfenen Organismus zurück, eine Vorstellung, die mit der heute geltenden, streng geschichtlichen Auffassung der Forschung, die ihre Aufgabe in der einfachen Feststellung des historischen Thatsächlichen sucht, wohl vereinbar ist.



DER GOLDENE DRACHE DES BELFRIEDS IN GENT



GRAFENSCHLOSS, VORBURG

ALT-GENT

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Eine Stadt, ganz nach dem Herzen des nordischen Menschen: inmitten eines weitgedehnten, fruchtbaren Flachlands gelegen, von einer üppigen Wiesenlandschaft umgeben, wo das Auge nur an vereinzelten Baumgruppen oder an der Silhouette einer Parklandschaft einen Halt findet; an den Ufern zweier stattlicher Flüsse sich ausbreitend, die hier ihre Wasser vereinigen; durchzogen von breiten Kanälen, die in unzähligen Armen sich innerhalb der Stadt verzweigen, um dann in gradliniger Flucht zwischen hohen Dämmen träge dem nahen Meere entgegenzugleiten; überwölbt von einem weiten Horizont, über den ein frischer Wind graufarbene, tieftonige Wolkengebilde dahinjagt: das ist Gent, die Stadt, von der aus Karl V., als Flandern im Mittelpunkt des west- und osteuropäischen Verkehrs lag, sein Reich beherrschte.

Über dieser Stadt liegt die Stimmung der nordischen Küstenlandschaft. Feuchte Nebel, die von den Wiesen und Wassern aufsteigen, dämpfen hier die Kraft der Sonne und hüllen die Stadt beständig in feine, graue Schleier ein. Selbst an völlig klaren, sonnigen Hochsommertagen, wo ein wolkenloser Himmel sich über die Stadt spannt, schweben dünne,



NIKOLAUSKIRCHE, BELFRIED, TUCHHALLE UND KATHEDRALE

Gent sind die Folgerungen aus diesen atmosphärischen Bedingungen gezogen. Lange Reihen niedriger Wohnhäuser säumen die engen Gassen der Altstadt. Diese Häuser wenden der Strasse ihre schmalen Giebelseiten zu. Den glatten Fronten fehlt jede plastische Gliederung. Statt des kräftig ausladenden Hauptgesimses oder einer überhängenden Traufe, die in Zonen stärkeren Lichts die obere Abschlusslinie des Hauses mit tiefem Schattenschlag unterstreichen, krönt hier ein zackiger, von vielfach gebrochenen Linien umrissener Giebel das einzelne Haus. Doch wächst auch dieser Giebel unmittelbar aus der Fläche der Hauswand heraus. Im Nebeneinander dieser Giebel entwickelt sich ein ornamentales Spiel bewegter Silhouetten. Den voll entfalteten Glanz und den üppigen Reichtum dieser Giebelornamentik zeigen, um aus der Fülle der Beispiele nur zwei besonders prächtige namhaft zu machen, die Platzwände des Freitagmarkts und die Häuserreihe am Graslei. Immer bleibt in der Fassadenbehandlung die Linie das entscheidende Wirkungselement. Auch bei der Architektur des reichen Bürgerhauses wird von der traditionellen Behandlung der Wand nicht abgewichen. Die Gliederung der Fläche wird lediglich durch die Einschnitte der Fenster bewirkt, die Bereicherung höchstens in einer besonderen Durchbildung des Giebels, in einer zum Ornamentalen gesteigerten Entwicklung seiner Umrisslinie gesucht. Eine plastische Betonung durch Pfeilervorlagen oder Gesimsvorsprünge, durch Gurte oder Simse wird kaum gewagt. Wo sie dennoch angewendet sind, ist ihre Bedeutung durchaus linearer Natur. Das Relief der Pfeiler ist so flach, die Profilierung der Gurte so schwach, dass immer nur von einer zeichnerischen Wirkung, nicht von der Absicht einer architektonisch-plastischen Gestaltung, von einer Tiefengliederung des Baukörpers gesprochen werden kann. Die bekannte Fassade des Freien Schifferhauses aus der Zeit des reichen, zierlich dekorativen Stils der Spätgotik wirkt mit ihren herrlichen Wappenornamenten und dem wundervoll gezeichneten Relief des Segel-

durchsichtige Nebelschleier um ihre Türme. Ein kühles, silbriges Licht durchflutet die Atmosphäre. Dieses Licht mildert die Wirkung der Schatten und zehrt an den Konturen. Es schwächt den Wert der plastischen Form und erhöht die Bedeutung der Fläche. Alles Körperliche erscheint gleichsam auf eine Fläche, auf die Ebene des Horizonts projiziert. Die Landschaft wirkt wie ein kunstvoll gewebter, farbenreicher Gobelin, die Bäume stehen darin wie ein fein gezeichnetes Linienornament, die Bauwerke verlieren das Kubische und wirken nur noch durch die Kraft ihrer Umrisslinien.

Um bei den Bauten zu bleiben: dieses Licht fordert gruppierte Bauwerke, gegliederte und in gebrochenen Flächen gegeneinandergesetzte Massen, bewegte Silhouetten. In der Architektur des alten



KATHEDRALE SINT BAAF



DER TURM VON SINT BAAF

schiffs über der Haustür wie ein geschnitztes Holzpaneel. Die schlanken fein profilierten Pfeiler bezwecken mehr ein lineares Zerlegen als ein plastisches Modellieren der Wand. Selbst in den Bauten, die unter dem Einfluss der Renaissance entstanden und, nach ihrem Vorbild, in reicherem Maasse horizontale Gesimsgliederungen verwenden, wird dieses eigentliche Motiv des pathetischen Südens in die stillere Sprache des kühlen Nordens übersetzt. Seine plastisch wirkende Kraft wird bewusst gemindert zugunsten des zeichnerischen Wertes. Die Gesimse wirken nicht plastisch durch den Schattenschlag ihres Reliefs, sondern lineargliedernd in der glatten Fläche der Backsteinwand.

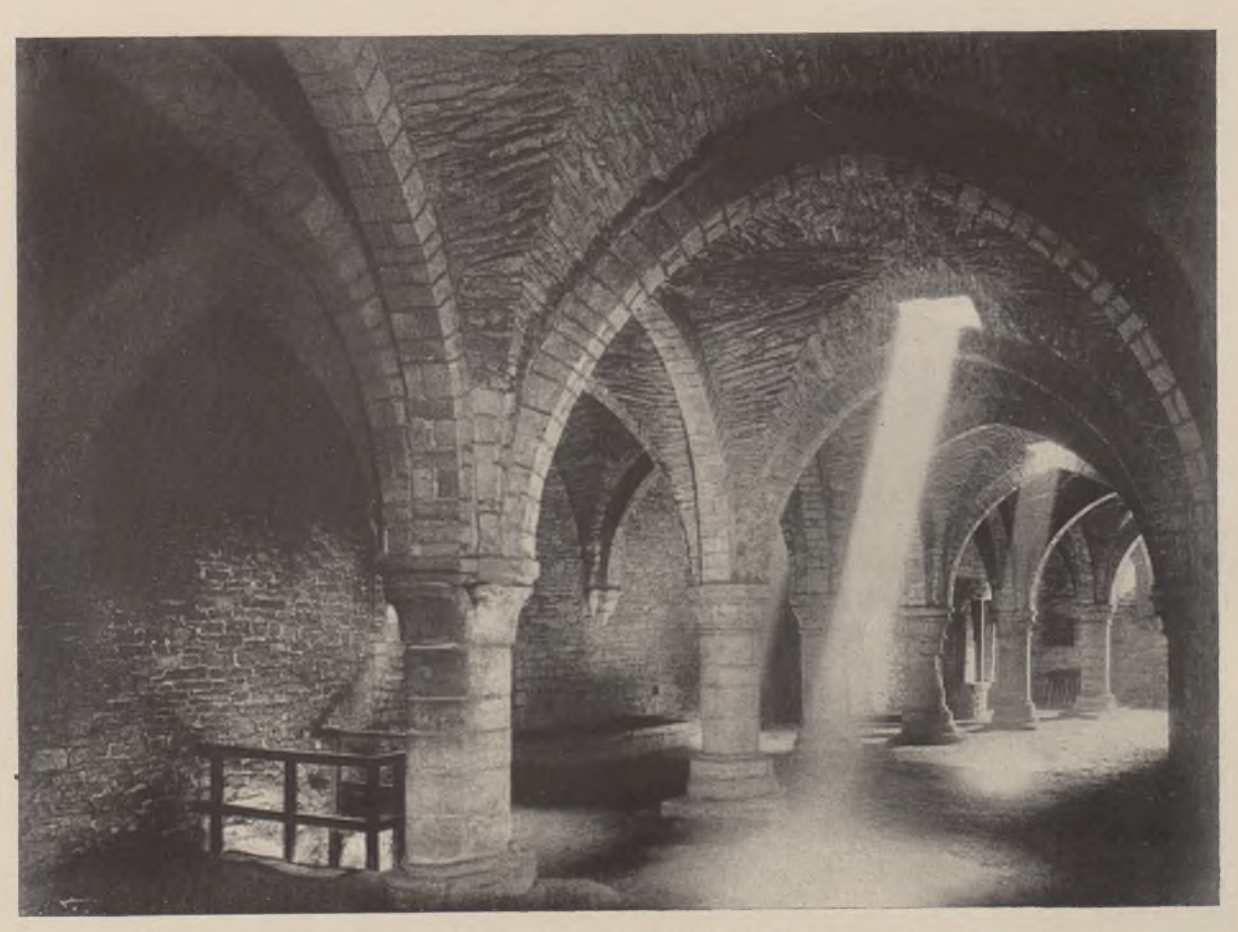
Auch die Monumentalarchitektur rechnet mit der besonderen Eigenart des nordischen Lichts. Für die Säule, das grosse Formenmotiv des sonnigen Südens, ist unter diesem Himmel kein Platz. Das einzige Bauwerk in Gent, bei dem die Säule zur Gliederung im Grossen benutzt und nach dem Beispiel der Renaissance in dreifacher Ordnung übereinander als Fassadenmotiv Verwendung gefunden hat, der Erweiterungsbau des Rathauses aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, steht wie ein Fremdling im Stadtbild. Die bodenständige Architektur sucht auch im Monumentalbau die Gruppierung im Grossen, türmt gewaltige Steinmassen auf, rechnet mit Überschneidungen, lässt Körper aus Körpern hervorwachsen oder schachtelt sie ineinander und stülpt über das Ganze ein phantastisches Geschiebe von Dächern. Oder sie strebt nach der Wirkung charakteristischer Silhouetten. Davon zeugen die hochragenden Belfriede der flandrischen Städte und die schlanken Türme ihrer Kathedralen: sie sind gedacht und erfunden für weite Gesichtskreise, für den Fernblick, dem im Flachland eine besondere Bedeutung zukommt. Der Turm von Sint Baaf in Gent ist in diesem Sinne gleichsam ein Symbol für den architektonischen Formenwillen flandrischer Monumentalbaukunst. Und in seiner reinen, fast abstrakten Architektur spiegelt er vorzüglich im besonderen auch den künstlerischen Charakter des alten Gent klar und bildhaft ab: wie dieser Turm, ein Meisterwerk der Hochgotik, auf alles dekorative Beiwerk verzichtet; wie er, im Gegensatz zu dem vielbewunderten Filigranwerk süddeutscher Domtürme, die Massen zusammenhält, wie er das blitzende Feuerwerk plastisch aufgelöster Formen preisgiebt, das malerische Spiel von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten verschmäht und sich ganz auf die grosse Wirkung der bewegten Umrisslinie verlässt; darin zeigt er eine architektonische Eigenart, die zugleich die der ganzen Stadt ist. Dem nordischen Gent fehlt die fröhliche Note, die bewegte Heiterkeit und jene vedutenhafte Wirkung, die man etwa in den mittelalterlichen Städten Süddeutschlands, in Rothenburg o. T. oder in Nürnberg findet. Seine düsteren Gassen haben nichts von dem liebenswürdigen Charme, von dem dekorativ - malerischen Reiz ihrer Strassenbilder. Selbst das benachbarte Brügge ist vergleichsweise viel „malerischer" als Gent. Jene verträumte, zuweilen schon fast sentimentale Romantik, die über den stillen, menschenleeren Strassen des „toten Brügge" liegt, fehlt hier völlig. Die Stimmung des alten Gent ist unsentimental; sie ist auch im eigentlichen Sinne nicht eben malerisch. Der Charakter der Stadt ist ernst und streng, ihr Antlitz düster, vergrübelt und trotzig.

❀

Das geschichtliche Werden und die bauliche Entwicklung der Stadt lassen sich noch heute aus den Grundlinien des Stadtplans deutlich ablesen. Den Kern der alten Stadt bildet der zwischen der



GRAFENSCHLOSS, GESAMTANSICHT



GRAFENSCHLOSS, DER UNTERIRDISCHE STALL

Schelde und dem vielfach gewundenen Lauf der Lys gelegene Raum, der durch Aushebung eines Verbindungsgrabens zwischen beiden Flüssen an der noch offenen Seite geschlossen wurde und somit allseitig von Wasser umzogen war: die „Kuyp van Ghent". Daneben lag auf schmalem Raum, am Ufer der Lys, eine vermutlich noch ältere Gründung, die „Oudburcht", eine kleine Fischerkolonie, der Annahme nach von deutschen Wanderstämmen angelegt, beherrscht von einem befestigten Herrensitz, der Burg. Ehemals voneinander unabhängig, bildeten diese beiden Siedlungen bereits im zwölften Jahrhundert eine von Festungsmauern umschlossene, einheitliche Stadt. Vier Tore umschrieben die Peripherie dieser mittelalterlichen Stadt und bezeichneten zugleich die grossen Verkehrswege, in deren Schnittpunkt die Siedlung entstand: das Kesseltor, wo die grosse Strasse nach Kortrijk und darüber hinaus nach Frankreich mündete, das Brabanter Tor, das die Strasse nach Brüssel, das Steintor, das die nach Antwerpen aufnahm und endlich das Turmtor, durch das der Weg hinaus zum Meere, nach Brügge, führte.

Im Weichbild der Stadt, vor ihren Mauern, lagen zwei alte Mönchsabteien, frühe Gründungen des siebenten Jahrhunderts: die Abtei St. Peter, auf dem Blandinsberg gelegen, einer kleinen Bodenerhebung im Osten der Stadt, der einzigen in weiter sumpfiger Ebene, und Sint Baafs Abtei, drunten im Tal der Schelde. Beide Abteien bildeten mit ihren Strassen und Plätzen, mit ihren Kirchen und der Vielheit ihrer Einzelhäuser schon kleine selbständige Vorstädte.

Gefördert durch die Gunst der geographischen Lage, am Zusammenfluss zweier bedeutender Wasserläufe, blühte der Handel der Stadt alsbald mächtig auf. Ständig wuchs die Zahl ihrer Einwohner, und diese Prosperität zwang zu fortlaufender Erweiterung des Raumes. Vom zwölften bis vierzehnten Jahrhundert gliedert sich die Stadt, durch Kauf oder auf andere Weise, alles ihr benachbarte Gelände an. Jenseits der Gräben wird durch plan-



GRAFENSCHLOSS, WASSERSEITE

mässige Sanierung, durch Trockenlegung von Sumpfboden ständig neues Bauland gewonnen und den kraftvoll sich entwickelnden Industrien weiträumiges Gelände erschlossen. In den charakteristischen Strassennamen dieser neuen Vorstädte ist die Art sowohl, als der Zweck dieser Baulanderschliessungen noch heute erkennbar. Die Hauptstrasse der „Neustadt", der Steindamm, weist mit seinem Namen bereits auf seine Entstehung und auf das Künstliche seiner Bauart hin, und in dem Oberschelde-Viertel deuten die Namen der beiden Stadtteile „De Caarden" und „De Ramen" darauf hin, dass hier die Tuchweber ihr Gewerbe übten. Die Stadt wächst in dieser Zeit, namentlich gegen Norden, mit beträchtlicher Entfernung vom Mittelpunkt. Der Mauerring wird mehrfach erweitert, die Stadttore werden hinausgeschoben und gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts hat die Stadt bereits die Ausdehnung gewonnen, die sie zur Zeit ihrer höchsten Blüte unter Karl V. besass und die sie auch später kaum noch überschritten hat.

❈

Von den alten Festungsbauten ist in der Burg, dem sogenannten Grafenstein, ein bedeutender Rest noch erhalten. Dieses merkwürdige Bauwerk stellt eines der grossartigsten Beispiele mittelalterlicher Militärarchitektur dar. Als Zwingburg der Grafen von Flandern erbaut — eine Inschrift über dem Tore der Vorburg nennt als Entstehungszeit das Jahr 1180 — hat dieses Gebäude im Laufe einer vielbewegten Geschichte erst als Gefängnis, dann als Gerichtsgebäude, schliesslich als Residenz des Rates von Flandern gedient; es ist dann einem gänzlichen Verfall erlegen und wurde unter Benutzung seiner immer noch ansehnlichen Mauerreste zu einem wilden Komplex armseliger Handwerkerwohnungen und -werkstätten ausgebaut, die in ihrer zufälligen Gruppierung einen höchst malerischen Anblick geboten haben müssen. Endlich ist es in jüngster Zeit, unter dem Einfluss der allgemeinen Restaurierungstendenzen, von Grund auf wieder hergestellt worden. Ob und wie weit das Grafenschloss in seiner jetzigen Form dem ursprünglichen Bauwerk entspricht, bleibe dahingestellt. Mag die Burg in



ST. MICHAELSKIRCHE

ihrer heutigen Gestalt nur noch den Wert eines Freiluftmuseums haben, auch mit solcher Einschränkung kündet das Bauwerk, selbst als moderne Replik, noch mächtig genug die einstige Wirkung des Originals. Auf einem künstlich aufgeschütteten Hügel erbaut, ehemals ringsum von Wasser umzogen, umschlossen von einem Kranz steiler, mit Wehrtürmen befestigter Mauern, überragt von einem starken Donjon stellte der Grafenstein einst eine uneinnehmbare Zwingburg dar. Gegen die Stadt hin war aus dem Mauerring eine kleine Vorburg hinausgeschoben, durch die ein enger Torweg in einen tiefliegenden Hof führte. Die ehemalige Bestimmung der einzelnen Gebäude steht heute nicht mehr eindeutig fest. Hinter dem Donjon und von seiner breiten Mauermasse beschützt liegt die Palas, die eigentliche Wohnburg. Der mächtige Donjon selbst enthält im Obergeschoss einen stattlichen, die ganze Grundfläche des Gebäudes einnehmenden Saal, zu dem man auf einer langen, schmalen Treppe hinaufsteigt. Eng umschlossen von dicken, steil aufragenden Mauern erscheint diese Treppe gleichsam in einen natürlichen Felsspalt eingebaut, über dem sich die Erde wölbt, wie eine jener Wundertreppen aus Tausendundeiner Nacht, die zu geheimnisvollen unterirdischen Hallen und märchenhaften Schätzen führen. Ein solcher unterirdischer Raum, der wie eine dieser Zauberhallen des arabischen Märchens anmutet, findet sich am äussersten Rande des grossen Gebäudekomplexes: eine zweischiffige, von Kreuzgewölben überdeckte Halle, die, am Fusse des Mauerrings gelegen. Über ein paar Stufen steigt man zu diesem merkwürdigen, kryptaähnlichen Gewölbe hinab, das ein spärliches Licht von der Eingangstür und von oben her durch ein paar quadratische Öffnungen in den Gewölben empfängt. Diese ruhen auf gedrungenen Säulen, deren Kapitelle, wie auch die Ornamente der Wandkonsolen die herben Formen der frühen Gotik zeigen. Der strenge Ausdruck dieser primitiven Ornamentik, das stark gedämpfte Licht, die reichen Überschneidungen in der Flucht der Gewölbe und die tiefe Perspektive, die der Halle durch die leichte Biegung ihrer Achse gegeben ist, alle diese Momente wirken zusammen, um diesem seltsamen Raum seinen starken, eigentümlich magischen Eindruck zu sichern. Zu den schönsten Räumen des Schlosses gehört die kleine Kapelle über der Durchfahrt der Vorburg; ein schmaler, rechteckiger Raum mit einem chorartigen Abschluss, der von einem hochgelegenen, kreuzförmigen Fenster sein Licht empfängt und beiderseits durch je einen achteckigen, apsidenförmigen Raum erweitert ist. Eine einfache Rundbogenarchitektur, die auf schlanken, frühgotischen Säulen ruht, schliesst die Altarwand ab und öffnet malerische Durchblicke in das Halbdunkel der Nebenräume.

In der Gestaltung der äusseren Architektur ist mit ursprünglicher Kraft das lediglich Zweckvolle zu monumentalem Ausdruck gesteigert. Auf alles dekorative Beiwerk ist völlig verzichtet und die grossen Motive der rhythmischen Gliederung sind durchaus nur aus den durch die militärischen Zwecke bedingten Formen gewonnen: Strebepfeiler und Lisenen geben der Mauer ein straffes Gefüge,



DER RABOT, ALTES SCHLEUSENTOR

Balkenlöcher und Schiessscharten bilden ein natürliches Ornament und eine mächtige Zinnenbewehrung schliesst als bewegter Fries Mauerkrone und Turmterrassen ab. In eindrucksvoller Weise ist an der Hauptfront des Donjons der gewaltige Rundbogen, der die grosse Fussscharte überspannt, für die architektonische Gliederung der breiten Mauerfläche ausgenutzt und zum beherrschenden Motiv gemacht. Und mit prachtvoller Frische und Unbefangenheit ist bei der Gestaltung der Mauertürme das schwierige Problem, den Übergang aus der Fläche der Mauerpfeiler zu der Rundung der Wehrtürme zu finden, angepackt und durch auskragende Rundbögen gelöst worden, ein Problem, das jeder moderne Wasserturm in ähnlicher Weise und in vergrössertem Massstab bietet und das hier bereits eine vorbildliche und kaum noch zu verbessernde Lösung gefunden hat. In der schlichten Art, wie hier allenthalben das Notwendige erkannt, ohne Kompromiss architektonisch geformt und zu monumentalem Ausdruck gesteigert ist, erscheint das mittelalterliche Bauwerk durchaus dem Geiste jener Bestrebungen neuzeitlicher Baukunst verwandt, die sich bewusst von akademischen Vorurteilen freizumachen suchen und in natürlicher Weise wieder vom Objekt das Gesetz der Gestaltung empfangend, namentlich im Industrie- und Ingenieurbau bereits zu überzeugenden Ergebnissen und neuartigen Lösungen gelangt sind.

Von den eigentlichen Festungsbauten der alten Stadt ist wenig mehr vorhanden. Ein Rest der alten Stadtmauer, der mächtige Stumpf eines runden Mauerturms, ist in dem Gemüsegarten der kleinen Beguinage noch erhalten, in dessen friedlicher Umgebung das trotzige, ganz von Efeu übersponnene Gemäuer sich wunderlich genug ausnimmt. Im übrigen sind die alten Stadttore spurlos verschwunden. Karl V. raubte seiner Vaterstadt den schützenden Gürtel, als sie ihm die geforderte Hilfe weigerte, legte ihre Mauern und Tore in Schutt, liess die alte Abtei von Sint Baaf niederreissen und errichtete an ihrer Stelle eine gewaltige Feste. Auch diese Zwingburg ist heute längst verschwunden. Unter ihren Trümmern sind die Reste der alten Abtei hervorgezogen, zum Teil wieder ausgebaut und zu einem malerischen Architekturmuseum hergerichtet worden. Die monumentale Wirkung mittelalterlicher Festungsarchitektur kündet heute allein noch der Rabot, ein ehemaliges Schleusentor, das einen schmalen Wasserlauf beherrschte. Ein Gebäude von äusserster Einfachheit der Formengebung: ein schmaler, von Treppengiebeln überragter Mittelteil, zu beiden Seiten flankiert von je einem wuchtigen Rundturm, über den ein spitzes, kelchförmig sich wölbendes Dach gestülpt ist, und diese Teile durch eine kräftig unterstrichene horizontale Gliederung, die durch die Auskragung des oberen Stockwerks bewirkt wird, zu einer gedrungenen Baumasse zusammengebunden, in deren trotziger, einprägsamer Silhouette die mächtige Wirkung einer ursprüngliche Ausdruckskraft zu spüren ist.

*

Die grossen Monumentalbauten des alten Gent, die Gebäude, die als die architektonischen Wahrzeichen der Stadt gelten, drängen sich auf schmalem Raum im Stadtmittelpunkt zusammen. In der Flucht eines Strassenzuges liegen, dicht beieinander, die romanisch gedrungene St. Nikolauskirche mit ihrem mächtigen Vierungsturm, die schlichte Tuchhalle mit dem vierkantigen Belfried und die hochstrebende Kathedrale von Sint Baaf. Einstmals von niedrigen Häusern eng umbaut, über deren steile Dächer die drei Türme wie gewaltige Bergriesen emporragten, bot diese Gebäudegruppe in ihrem wechselvollen Hintereinander ein Architekturbild von überwältigender Grösse und Schönheit. Auch heute, wo die Umbauung verschwunden und die Gebäude, entgegen besserer Einsicht, bis zum Fusse freigelegt sind, ist die einstige Wirkung dieses mittelalterlichen Stadtbilds nicht völlig verloren. Zwar ist die wohlbedachte Enge des Raumes, sehr zum Nachteil des ganzen Ensembles, übermässig geweitet, zwar ist durch kleinliche Schmuckplätze und Grünanlagen der Massstab der Gesamtanlage verdorben worden, aber der grosse Rhythmus dieses grandiosen Architekturkonzerts ist erhalten geblieben und zwingt immer aufs neue den Betrachter in seinen Bann.

Mächtig und ehrwürdig leitet die Pfarrkirche von St. Nikolaus die Reihe der grossen Genter Kirchenbauten ein. In ihrer Formengebung giebt sie sich als die stolze Tochter einer berühmten Mutter, der Kathedrale von Doornyk, die für Flandern schulbildend war, zu erkennen. Sie zeigt, wie jene, die malerische Häufung von Turmbauten; als schlanke Ecktürme umrahmen sie die Giebelfronten der Kirchenschiffe und begleiten seitlich den kräftigen Turm über der Vierung. Breit und schwer lastet die gedrungene Masse dieses Bauwerks auf dem Boden, gleichsam wie zu behäbiger Ruhe



DER GRASLEI

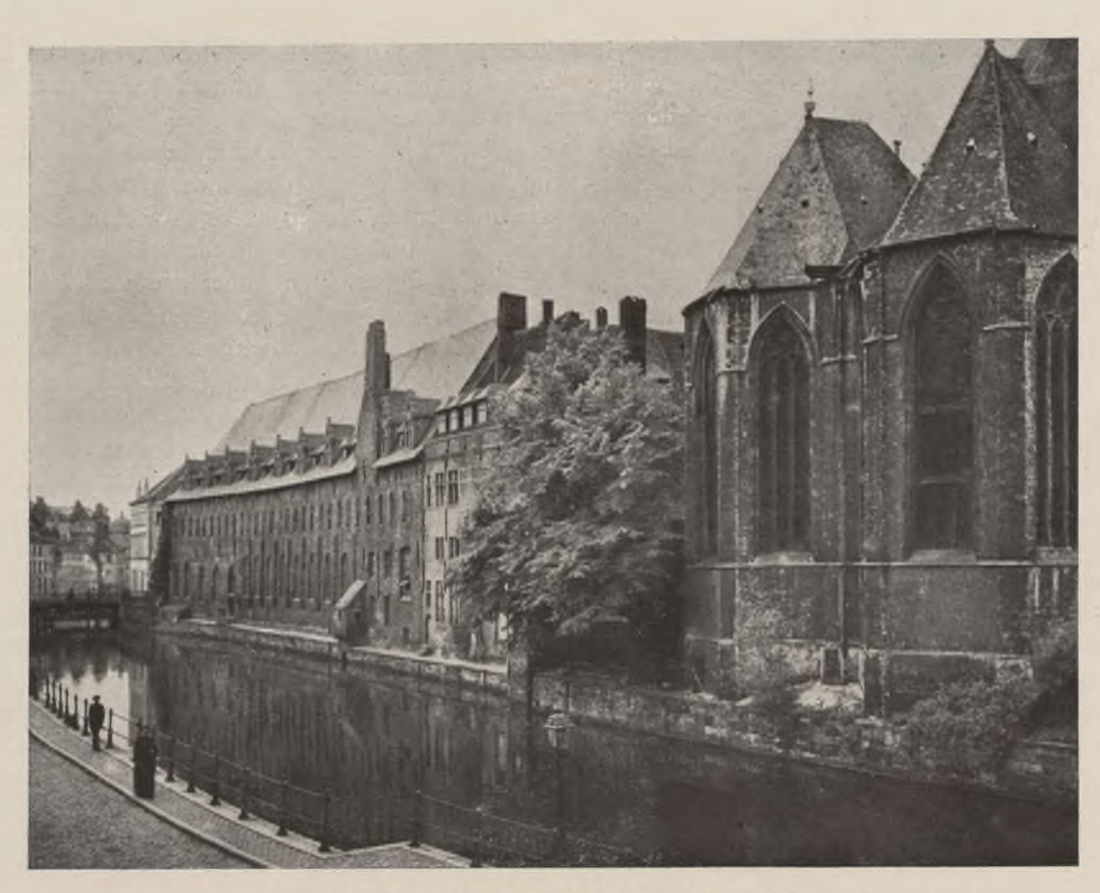
gelagert. Dagegen scheint der spätgotische Bau der Kathedrale von St. Baaf wie eine von jungen Säften geschwellte Pflanze steilrecht aus der Erde emporzuschiessen. Leicht und frei wächst die durchsichtige, ganz in Pfeiler aufgelöste Masse des Hochschiffs und des langgestreckten Chors über die niedrigen Seitenschiffe und begleitenden Kapellen zu beträchtlicher Höhe auf. Und darüber reckt sich majestätisch und in kristallener Klarheit der schlanke, auf ewig unvollendete Turmbau empor. Hier feiert das zu voller Reife entwickelte System der Hochgotik Triumphe der Logik. Zwar fehlt dem Bau die mystisch-andächtige Stimmung deutscher Dome; dazu ist seine Architektur zu spirituell, vielleicht sogar zu geistreich. Aber die Klarheit dieser abstrakten Architektur vermag für diesen Mangel voll zu entschädigen.

Der reichste und schönste Anblick entfaltet sich von Südosten her, wo die Strasse zur Kathedrale leicht ansteigt und oben auf der Höhe, das Stadtbild mächtig beherrschend, die Baumasse staffelförmig von dem niedrigen Kapellenkranz des Chores zu dem steilen Hochschiff und dem dahinter aufsteigenden Turm anwächst. Ein überwältigendes und unvergessliches Architekturbild bietet sich hier dem Betrachter in mondklaren Nächten dar, wenn alle Einzelheiten des Bauwerks in dem verzehrenden Halbdunkel der Nacht verschwinden und jeder vergleichende Massstab, jede Beziehung zu menschlichem Ausmass fehlt. Dann scheint der gewaltige Bau mit dem schlanken Turm endlos in den Sternenhimmel hineinzuwachsen, wie ein Felsengebirge, von elementarer Naturkraft getrieben. Und dahinter nimmt man, wie ein fernes Echo des machtvollen Akkords, durch die silbrigen Schleier der Nacht die Silhouette des Belfrieds wahr, verschwommen nur und wie ein durchsichtiges Gewebe vor dem Himmel hängend.

Treffend und wirksam wird bei den alten Genter Kirchen der architektonische Charakter der Form jeweils noch durch die Farbe unterstrichen. Der behäbige Bau der dem Schutzpatron von Gent geweihten Nikolauskirche wirkt in dem tiefgrauen Gewande seines Bruchsteinmauerwerks noch patriarchalischer. Und die helle, in einzelnen Flächen fast bis ins Weiss spielende Farbe des Kalksteins, aus dem die Mauern der Kathedrale von Sint Baaf erbaut sind, passt vortrefflich zu der lichten Klarheit ihrer spirituellen Architektur. Andrerseits wird die schwere, düstere Stimmung, die über der Pfarrkirche von St. Michael liegt, durch die dunkle, fast schwarze Farbe ihres alten Gemäuers noch verstärkt. Mit seiner vollen Breitseite schliesst dieser gewaltige Bauriese den hier durch das Wasser der Lys weit geöffneten Stadtraum in der Tiefe ab. Wie ein trotziges Bollwerk schiebt sich aus der breitgelagerten Masse des Langhauses das schmale nördliche Querschiff vor, dessen glatte, von mächtigen Strebepfeilern gerahmte Giebelfront ein mächtiges Spitzbogenfenster durchbricht. Diese vielgegliederte Baumasse fasst das hohe steile Kirchendach kraftvoll zu einer geschlossenen Einheit zusammen. Wuchtig ragt darüber der gedrungene Stumpf des quadratischen Westturms empor. Der markig ansetzende, zwischen kräftig vorspringenden Strebepfeilern aufsteigende Turm, dessen reichverkröpfte Gliederungen und Profile ihn bereits als ein Werk des beginnenden Barock erkennen lassen, ist ebenfalls ein Torso geblieben. Mit der eindrucksvollen Form seiner abgebrochenen Silhouette bildet er heute ein charakteristisches Wahrzeichen der Stadt.

Unvergleichlich ist der Eindruck des Stadtbilds, dessen Mittelpunkt die ausgebreitete Pracht der Michaelskirche bildet. Seine Grundlinie wird bestimmt durch den Lauf der Lys, deren Ufer hier beiderseits von architektonischen Schaustücken gesäumt sind: hier liegt das reichgeschmückte Gildehaus der Freien Schiffer, von dem schon die Rede war, die schöne Backsteinfront des Kornmesserhauses, das monumentale „Stapelhaus" (das älteste Speichergebäude der Stadt), und dazwischen das zierliche Schmuckstück des Steuereinnehmerhauses. Nähert man sich, dem Ufer folgend, der Tiefe des Bildes, so öffnet sich sogleich eine neue grossartige Perspektive: anschliessend an die reichgegliederte Chorpartie der Michaeliskirche, die hier unmittelbar ans Wasser grenzt, breitet sich in langgestreckter Front das Dormitorium des alten Dominikanerklosters aus. Die monumentale Wucht seiner einfachen, strengen Architektur und ihre malerische Lage unmittelbar am Wasser wirken zusammen, um hier eine Situation von besonderem Reiz zu schaffen. Wie übrigens das Kloster der Dominikaner, dessen Bau mit der Geschichte der Stadt aufs engste verknüpft ist, im Wechsel der Zeiten und im Wandel des Formgefühls wuchs, zeigt der pittoreske Winkel des Klosterhofes, in dem alle Bauformen von der Gotik bis zum Barock zu einem höchst malerischen Architekturbild zusammengeschmolzen sind.

❋



DOMINIKANER-KLOSTER UND CHOR VON ST. MICHAEL

Mitten im Herzen der Stadt errichtete das wehrbare Bürgertum den hochragenden Stadtturm, den Belfried, als sichtbares Zeichen seines Stolzes und als Sinnbild seiner Macht. In ihm war die Bannglocke aufgehängt, die in guten und in bösen Tagen die Bürger der Stadt zum Rate zusammenrief, die stolze Glocke Roelandt, die „Zunge von Gent", die von sich selber sagt:

Als men my slaet dan is't brandt
als men my luyt dan is't Storm in Vlaenderlandt.

Ursprünglich ein Werk des beginnenden vierzehnten Jahrhunderts ist der Belfried in seinem oberen Teil mehrfach zerstört und erneuert worden. Die letzte Wiederherstellung seiner Haube, kurz vor dem Krieg erst vollendet, erscheint in ihrer heutigen Form wenig gelungen. Dass der Massstab des Originals nicht richtig getroffen ist, darf man aus den Ritterfiguren schliessen, die als Wasserspeier auf den vier Ecken über dem Hauptgesims stehen. Sie sind in Form und Grösse einem noch erhaltenen Urbild, das heute im Architekturmuseum von St. Baafs Abtei aufbewahrt wird, nachgebildet. Diese Figuren werden von der jetzigen Architektur der Turmhaube völlig erdrückt, während sie ursprünglich, wie die ausdrucksvolle Form der noch erhaltenen Plastik vermuten lässst, im Gesamtaufbau des Turmes eine beherrschende Rolle gespielt haben. Mit diesem steinernen Recken, der in seiner ehernen Strenge den Schutzpatron des mittelalterlichen Gent darstellen könnte, hat auch der merkwürdige, aus getriebenen Kupferplatten zusammengeschmiedete Drache, der noch heute als Wetterfahne die Spitze des Turmes krönt, den Sturm der Jahrhunderte überdauert. In diesem seltsamen Fabeltier; das der Sage nach während der Kreuzzüge aus Konstantinopel nach Flandern gebracht sein soll, nach Ausweis aufgefundener Stadtrechnungen aber gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Gent selbst verfertigt wurde, hat der nach Charakteristik drängende Gestaltungswille der Gotik ein Architekturornament von höchster Kraft des Ausdrucks geschaffen.

Der Belfried ist mit der ihm benachbarten Tuchhalle zu einer monumentalen Baugruppe zusammengewachsen. Erst in jüngster Zeit ist die Tuchhalle ausgebaut und auf ihre ursprünglich geplante, zu den Gesamtverhältnissen der Baugruppe abgestimmte

Länge gebracht worden. In stattlicher Breite ist sie nun dem hohen Turm vorgelagert. Ihre schöne Fassade zeigt das klare, durch Strebepfeiler gegliederte System der Hochgotik, hält sich aber frei von jener üppigen, die Struktur völlig überwuchernden Ornamentik, die gerade in Flandern zu dieser Zeit im Profanbau Regel und Brauch war (und deren geschwätzige und virtuose Steinmetzenkunst, wie die überladene Prunkfassade des benachbarten alten Rathauses an einem eklatanten Beispiel zeigt, mehr schlecht als recht zu der ernsten Physiognomie des Genter Stadtbilds passt).

In dem schmalen Winkel zwischen den Turm des Belfried und den langen Trakt der Tuchhalle hat die Barockzeit in höchst effektvoller Weise ein kleines Gebäude geschoben, das ehemals den Eingang zu dem im Turm gelegenen Stadtgefängnis bildete: den „Mammelocker", dessen geistreiche, leicht eingebuchtete Fassade mit ihrer feinen reichen Gliederung einen lebhaften Gegensatz zu der strengen Architektur des Stadtturms bildet und zusammen mit dem Belfried und der Tuchhalle ein höchst anziehendes Architekturbild bietet.

❀

Draussen, gegen den Rand der Stadt hin, verändert sich der Charakter des Stadtbildes. Seine düstere Strenge erscheint gemildert: das trotzigernste Antlitz der Stadt beginnt sich aufzuhellen, wird lichter, weniger hart und heiterer. Es eröffnen sich freundliche Einblicke in kleine, saubere Anwesen und grüne, besonnte Gärten, um die das dichte Laubwerk der Bäume einen farbenfrohen Rahmen legt. Blanke Backsteinmauern schimmern durch die Zweige und auf hohen Mauern thronen zierliche, weissgetünchte Gartenhäuschen, die sich kokett in der glatten Wasserfläche der Kanäle spiegeln.

Dort, unter den Mauern der Stadt, an ihrer Peripherie, wo die Bebauung sich auflockert, haben wohltätige Stifter einst jene behaglichen Wohnstätten errichtet, die stillen Beguinenhöfe, in denen Klosterfrauen, zurückgezogen vom Getriebe der Welt, ein beschauliches Dasein führen. Ringsum von Mauern und hohen Gebäuden umgeben, bilden diese Stiftungen friedevolle, in sich und vom Verkehr völlig abgeschlossene Siedlungen. Um einen geräumigen Rasenplatz, auf dem sich die meist recht stattliche Stiftskirche erhebt, ziehen sich in langen, geraden Reihen die kleinen sauberen Häuschen hin, in denen die Beguinen wohnen. Freundlich lugen die braunen und roten Backsteinwände, aus denen die grün und weissgestrichenen Fensterrahmen kräftig herausleuchten, über die niedrigen Hofmauern hinaus, welche die kleinen Vorgärten vor zudringlichen Blicken abschliessen. Schmale Schlupftüren mit zierlich geschmiedetem Gitterwerk vor den kleinen Gucklöchern vermitteln durch die Mauer den Zugang zu den Häusern. Leer und einsam liegen die engen Seitengässchen da, in deren lautloser Stille jeder Schritt hart und laut auf dem Pflaster widerhallt, ein störendes Echo weckend. Eine tiefe wohltuende Ruhe breitet sich über diesen Siedlungen aus, die in ihrer ganzen Anlage ein Schulbeispiel für die am Eigenhaus hängende Wohnweise des nordischen Menschen bilden. Und in ihnen hat auch der heimatlose Grossstädter von heute die Erfüllung seiner eigenen Wohnungswünsche erkannt und darum in diesen Anlagen ein wertvolles Vorbild für seine Siedlungsarbeit gefunden.

❀

Was hier vom alten Gent berichtet wurde, giebt nur ein paar Ausschnitte aus dem wunderbar reichen Architekturbild dieser einzigartigen Stadt. In ihren Gassen und Winkeln trifft man allenthalben noch auf Spuren ihrer grossen baulichen Vergangenheit. In entlegenen Vierteln findet man oft noch schlichte Bauwerke, alte Wohnhäuser, Speicher oder Schuppen, in deren zerbröckelnden Formen eine Kraft des Ausdrucks lebt, dass man bis ins Innerste der Seele betroffen ist. Man steht gebannt von der Grösse der Handschrift, die sich in den Linien eines verwitterten Ornaments noch offenbart. Diese allgegenwärtige und höchst lebendige Wirkung ehrwürdiger Baureste giebt dem alten Gent noch heute seinen grossen Charakter. Das Wort, das Goethe einmal auf die heroische Landschaft geprägt hat, gilt auch von dieser Stadt: Wer in ihr lebt, vermag mit jedem Morgen Nahrung der Grossheit für seine Seele aus ihr zu saugen.



ÜBER DIE ALTDEUTSCHE MYSTERIENBÜHNE

VON

RICHARD WINCKEL

MIT 18 ZEICHNUNGEN DES VERFASSERS



Unser Theater erwuchs gleich dem der Griechen auf dem Boden der alten religiösen Kultformen. Nur leise Beziehungen verknüpfen seine Anfänge mit der Antike, die Kirche hat es neu geschaffen. Die grosse zwölfstündige Urliturgie des ersten Jahrtausends, welche in Syrien bis auf unsere Tage lebendig blieb, ist in ihrer wohlüberlegten, bilderreichen Entfaltung, mit ihren Wechselreden und musikalischen Chören ein durchaus opernartiges Kunstwerk gewesen. Später wurden Predigt und Liturgie durch lebende Illustrationen zu dramatischen Zeremonien ausgebildet: die Personen der biblischen Geschichten erschienen mit ihrem Zubehör, oft auch ihren Tieren, in der Vierung der Kirche; die Allegorien von Kirche und Synagoge traten leibhaftig zu tiefsinnigen Streitgesprächen auf, die schriftkundigen Propheten rezitierten in persona ihre Weissagung. Es entstanden die Dramen vom Weltgericht und die grossen Zyklen weihevoller Spiele von der Erdenlaufbahn des Erlösers, mit denen die Kirche ihre Jahresfeste schmückte. — Hier wurden die Keime unserer Schauspielkunst gepflegt.

Ursprünglich wurde von männlichen Klerikern in lateinischer Sprache gespielt. Als aber in der Blütezeit des Minnesangs auch die Spielkunst eine neue Entfaltung genommen hatte, wurden die Aufführungen aus der Kirche ins Freie verlegt, die Zahl der Geistlichen und Klosterschüler reichte für das

auf Hunderte anschwellende Spielerpersonal nicht mehr aus, und bald wurden die berufsmässigen Jongleurs, zugleich aber auch die Laienbevölkerung hinzugezogen, — und die sprach deutsch. Dazu wurde musiziert. Das lebende Bild mit vulgärer Textbegleitung, Licht- und Knalleffekten und voll tragikomischer Züge kam immer mehr zur Geltung. Die Regie lag hauptsächlich in den Händen der Maler; einer ihrer begabtesten, Nikolaus Manuel Deutsch, hat in späterer Zeit selbst den Parnass betreten. Die Bühne wurde aus rohen Holzgerüsten und Fässern, oft auf Rädern, aufgebaut und mit Kulissen, reich gemalten Dekorationen und allerhand Maschinerien für Himmelfahrten, Versenkungen usw., aber sonst wenig Requisiten versehen. Sie war, mit dem vielteiligen Bildern alter Blockbücher vergleichbar, in mehrere neben- und übereinanderliegende Abteilungen aufgeteilt, in denen sich die Spielergruppen während des ganzen Stückes aufhielten, um nur in Aktion zu treten wenn die Reihe an sie kam. — Auch der Stoff erweiterte sich und erhielt neue Anregungen aus Frankreich. Zu den Mysterien, welche die Geschichten der Bibel behandelten, den Mirakeln mit den Legenden der Heiligen, kamen die Moralitäten als scholastische Allegorien der Sittenlehre, und — mit breitester Wirkung — die satyrischen Fastnachtsspiele, in denen die psychologische Menschendarstellung beginnt. Nun gewann das bürgerliche Leben auf der Bühne seine erste Verbildlichung, aber zwischen dem lärmvollen, roh-dramatischen Spiel weltlicher Leidenschaften und Gemeinheiten hat die Mystik ihre tiefe Innerlichkeit nicht eingebüsst.


Der Sternsinger

Das Drama des Mittelalters ist mehr gewesen als eine blosse Episode in dem grossen Schauspiel von Aufstieg, Verhängnis und Niedergang der Künste. Es hatte jedoch zu wenig Kunstform für die an der Antike sich neu aufrichtende Bühne, und nur wenige Bindungen führen von ihm vorwärts. Am unmittelbarsten wohl zum alt-englischen Theater. Tieck konnte sich bei der Aufführung von Shakespeare's „Sommernachtstraum" an der Mysterienbühne unterrichten. Joh. Seb. Bach hat im Wechselgesang der dramatisch rezitierten Evangelien die Grundform für seine Matthäuspassion gefunden, und die alte Dramenfigur des Theophil, der sich dem Teufel verschrieb, ist das Urbild des Faust. — Als lebenswarmer schöpferischer Vermittler aber steht Hans Sachs zwischen der alten und neuen Zeit: vermittelnd und (wenn man will) befreiend zugleich. — 1550 errichteten die Meistersinger in Nürnberg das erste deutsche Schauspielhaus.

❀





Als nun das weltlich gewordene individualisierende Drama mit den gelehrten Elementen der Renaissance auf neuen Wegen weiter geführt wurde, lebte das geistliche Schauspiel — oft entstellt, oft jedoch in der Verkümmerung geläutert und von fromm gesinnten, schlichten Dichternaturen veredelt — in ländlichen Gegenden weiter. Es wurde wieder primitiv. Und es entstand eine liebenswürdig einfältige, von dem Gebildeten missachtete Volksbühne mit Spinnstubenstimmung, welche einen alten Kunstzweig fast bis auf unsere Tage blühend erhalten hat. Die meisten dieser Spiele sind gesammelt und ediert worden, noch unlängst von Friedrich Vogt in Schlesien.

1853 sah Carl Julius Schröer, ein Schüler Weinholdts, die heiligen Spiele der deutschen Bauern von Oberufer bei Pressburg und erwarb von dem damaligen „Lehrmaister", der mit seiner Kunst und dem Spielapparat auch die alten Schriften vom Vater geerbt hatte, die Erlaubnis, sie herauszugeben. Er liess sich über die Singschule von ihm erzählen: „Wenn die mehrste Arbeit im Herbst zu Ende geht, da kommen die Alten zu mir und sagen: es wäre jetzt wieder an der Zeit, solltet doch schauen, ob ihr nicht ein Spiel zusammenbrächtet. Schaden könnts den Burschen nicht, wenn sie sich einmal wieder ein bisschen in der Schrift befleissigen möchten und füraus die heiligen Gesänge einübeten. Was sie in der Schule lernten, haben sie eh vergessen. Da schau ich mich um, und wenn es sich trifft, dass akkurat die richtigen Burschen vorhanden seind, da ruf ich sie halt zu mir. Ein jeder, der mitspielen will, darf erstens nicht zu den Dirnen gehn, zweitens keine Schelmenlieder singen die ganze heilige Zeit über, drittens er muss ein ehrsames Leben führen, viertens er muss mir folgen." — Schröer selbst unterrichtet uns dann weiter: von nun an wird abgeschrieben, gelernt, gesungen Tag und Nacht. Die Spiele dauern vom ersten Advent bis zum Dreikönigstag; Evangelische und Katholiken nehmen in gleicher Weise daran teil. Alle Sonn- und Feiertage wird gespielt, an den Werktagen ziehen die Spieler auf benachbarte Dörfer. Man zeigt ein Weihnachts-, ein Paradeis-, oder ein Fastnachtsspiel. — Die überraschend eigentümlichen Gebräuche der in der Abgeschiedenheit vom deutschen Stammland ganz ursprünglich gebliebenen Darstellung, die ebenmässige Durchführung und Vollständigkeit des Weihnachtsspieles und die Einfalt der Sprache liessen erkennen, dass hier ein Denkmal älterer dramatischer Volksdichtung in einer Reinheit und Vollständigkeit erhalten ist, wie bisher noch kein anderes bekannt geworden. Die durchaus naive volksmässige Haltung des ganzen, mit dunklen, geheimnisvollen Beziehungen zum Naturleben,





führung kennzeichnet sich durch die grösste Genügsamkeit inbezug auf die Darstellung von Nebendingen und ist überall mit symbolischer Andeutung zufrieden. Dabei ergeben sich in der Gruppierung der Szenen Bilder von so malerischer Anlage, wie sie zu erfinden unsere jetzigen Schauspieler nimmer vermocht hätten, und der Gedanke ist unabweisbar, dass hier wirkliche gemalte altertümliche Bilder dem ersten Ordner vorschwebten, und zwar solche, in denen alles typisch stilisiert ist. Dieses typische Gepräge und die hohe Genügsamkeit wirken bei der Unschuld und Unmittelbarkeit, aus der sie hervorgingen, hochpoetisch. Hat doch Goethe auf der höchsten Höhe unserer Kunst von dem Theater ähnliches gefordert; Shakespeare hat es zum Teil noch vorausgesetzt.

versetzen uns in eine Welt, wo weder Gelehrsamkeit noch Kunstdichtung merklich Einfluss gewonnen hat und noch alles unbewusste Poesie atmet. (Was durch die Einmischung der Intelligenz entsteht, sahen wir in Oberammergau.) Das Treiben der Meistersinger hat freilich eingewirkt, ist aber hier mit viel Glück in ein weniger starres, lebensvolleres Wesen umgewandelt worden. Die Auf-

Solche Betrachtungen Schröers zeigen, dass der erfreute Entdecker längst vor dem Emporkommen und Vergehen der Meiningerei eine auf das Primäre der Spielkunst gerichtete Gesinnung empfand, welche heute wieder gilt, und dadurch wird uns seine Niederschrift besonders wertvoll.

Unter jenen deutschen Spielen aus Ungarn ist das Weihnachtsspiel mit dem Herodesdrama am





bedeutendsten. Gottfr. Haass-Berkow, ein jüngerer Künstler aus dem Kreis um Rud. Steiner, hat es im November 1916 zum Besten der Kriegshilfe in einem Saal der Berliner Hochschule für Musik zur Aufführung gebracht. Er wusste den Stil des Stückes ohne aufdringliches Archaisieren so sicher zu fassen, dass er wie mit modernen Spielelementen verfahren durfte. Gespielt wurde von Dilettanten, welche den volkstümlichen Ton mühelos zu treffen schienen; am besten wirkten die, welche gar nicht zu individualisieren versuchten und die feste Form ihrer Rolle ohne Differenzierung möglichst bildhaft festhielten. Eine charlottenburgische Note mischte sich freilich, kaum merklich, bei; aber die liess jene Sentimentalität nicht aufkommen, durch welche die vor einem Jahre gezeigten Krippenspiele verdorben wurden. Die Szenerie bestand aus einer einfachen Vorbühne, von der nur eine Stufe zur eigentlichen Szene führte; auch diese war völlig schmucklos, ohne Vorhang und Kulissen, und nur durch eine schlichte Stoffwand rückseitig abgeschlossen. Vor dieser Wand befand sich ein stufenhohes Podium, auf dem jeweils die Krippe oder ein Stuhl und der engere Spielerkreis Platz fanden. Schliesslich ward für die Anbringung der gemalten Köpfe von Ochs und Esel ein kleines Versatzstück aufgestellt. — In dieser Bühnenform dürfen wir eine Art Substrat erblicken; die Anlagen in den Städten waren ja in der Regel viel weitläufiger, während die herumziehenden Bauernspieler im Saale des fremden Wirtshauses sich oft mit noch weniger behalfen. Zeit und Ort ergaben sich also hauptsächlich aus dem Spiel selbst, und das einzige ausserdichterische Stimmungselement war das Licht. Die Farben gewannen auf dem neutralen Grund eine eigenartige Grösse; sie bauten sich, nicht ganz ohne Symbolik, auf dem Weiss der Engel auf, entwickelten sich dann von Grau und Braun der göttlichen Eltern zur lebhafteren Färbung der Hirten und der bunten Pracht der Könige, verschärften sich noch einmal in dem gelben Gewand des Herodes und dem Schwarz des Teufels, um wieder mit dem Weiss des Engels abzusetzen. Dieser Aufführung folgen in freier Weise meine Zeichnungen.

Das Stück beginnt mit dem gemeinsamen Aufzug der Darsteller, welche sich singend vom Saaleingang zur Vorbühne bewegen und hier rechts und links aufstellen. Sie bilden gemeinsam die „Kumpanei“, welche ganz nach der Bestimmung des antiken Chores die Ereignisse betrachtet und



Mir traumbt' als ob ein engel käm
und füret uns nach Bethlahem



ergänzend erläutert. Eine dramatische Form der Exposition scheint in jenen Zeiten, da Jedermann den Inhalt des Stückes kannte, nicht üblich gewesen zu sein; die Spieler traten entweder einzeln vor, um ihren Namen und ihre Bestimmung zu nennen, oder sie zeigten ein Schriftband, welches, wie am Mosesbrunnen des Claus Sluter zu Dijon, oft recht gross und von dekorativer Wirkung gewesen sein mag. In unserem Stück werden die Darsteller vom „Sternsinger", der als Chorführer das Spiel leitet, einzeln begrüsst und so den Zuschauern vorgestellt. Sämtliche Spieler gehören zum Chor, mit Ausnahme der jeweils agierenden; so kommt es, dass an den heiligen Gesängen, die er vorträgt, auch Herodes und der Teufel unbefangen teilnehmen. Kann sich die Selbstbestimmung des Dramas als Spiel im ureigensten Sinn des Wortes reiner ausdrücken? Wie die Kinder im Spielgarten abwechselnd das Häschen in der Grube ohne die Idee einer Vortäuschung darstellen, — wie unsere Knaben beim Indianerkampf selbst dann nicht den Schein des wirklich Realen erstreben, wenn sie in ihrer Rolle raffiniert die Wirklichkeit nachahmen und thatsächlich kämpfen, so spielte der altdeutsche Dilettant: aus Freude am Spielen. Dieser Trieb wird selbst zu einer sichtbaren Wirkungsform des Werkes bis





zu seinem Abschluss: da tritt nach dem schmachvollen Untergang des Herodes noch einmal der Engel des Herrn hervor, bittet um Verzeihung, wenn nicht jedweder gehalten die rechte Zier und wünscht allen ..... von got dem almächtigen eine gute nacht. —

*



Über die grundsätzlichen Wechselwirkungen zwischen der alten Bühne und den bildenden Künsten haben sich die Fachgelehrten vorwiegend nur untereinander ausgesprochen.* Durch den Nachweis teilweiser Abhängigkeit von der Erbauungslitteratur und dem Schauspiel wird die Bildkunst nicht entwürdigt; sie ist immer dort am reinsten, wo sie mehr gestaltet als erfindet, und deshalb beruht ihr Wert stets auf der Qualität der Form. Bei Prüfung alter Bilder kann heute ein Maler an unzähligen Einzelmotiven und an der durchaus bühnenmässigen Dramatik vieler Darstellungen feststellen, dass sie so nicht aus der malerischen Phantasie entstanden, auch nicht mit der Idee diktiert worden sein können, sondern dass sie der alte Künstler real vor sich gesehen haben muss: im lebenden Bild. Das Gegenständliche in den Kunstwerken wurde damals vom Volk sofort verstanden weil ihm die meisten Geschehnisse bereits vorher auf dem Theater verkörpert worden waren, weil es dort die Allegorien leibhaftig sprechend geschaut hatte und mit der Ikonographie vertraut war; und so wurden die Betrachter frei für den Genuss des eigentlich Künstlerischen. Wenn nun über den letzten Wert des Werkes nicht die Originalität des Themas entscheidet, sondern die Anschauung und das Können in der Gestaltung, dann war die Umschaffung und Weiterführung der Theaterform bis zum selbstherrlichen Bild also eine künstlerische Aufgabe an sich.

Bisweilen schöpften Schauspiel und Bildkunst unabhängig voneinander aus gleichen Quellen. Nicht selten mag die Malerei der Bühne Anregungen gegeben haben, häufiger ist das Schauspiel den Künstlern Vorlage gewesen. Der Portalschmuck gotischer Kirchen führt uns, oft mit letzten Einzelheiten, den Anschauungskreis einer geistlichen Aufführung vor Augen. Die Personifikationen von Kirche und Synagoge stehen in derselben Haltung und Ausrüstung da, wie sie einst in der Kirche zur Altercatio lebend einander gegenüber traten. Die Standbilder der klugen und törichten Jungfrauen wurden den Figuren eines tiefernsten Dramas nachgebildet. Anordnung und Charakterisierung der Propheten ist die gleiche wie beim Spiel, und noch Michel Angelos Deckengemälde in der Sixtina folgt

* Anton Springer in den Mitteilungen der K. u K. Zentralkommission Jahrgang 5. — C. Meyer in der Vierteljahrsscrhift für Kultur und Literatur der Renaissance. — Tscheuschner im Repertorium für Kunstwissenschaft Bände 27 und 28. — E Mâle in der Gazette des Beaux arts 1904 und 1906. — Franz X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst Band 2. — P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. — W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas Band 1. — Jacques Mesnil, l'art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la renaissance. — In diesen Schriften sind weitere Literaturnachweise zu finden.



in der Gegenstellung von Propheten und Sibyllen einer uralten Spielsitte. Das nahe Verhältnis Giottos zur Bühne wurde meines Wissens noch gar nicht eingehend geprüft und kann für die Beurteilung seines Werkes ganz neue Gesichtspunkte geben. Die Propheten und Apostel am Bamberger Georgenchor zeigen eine ausgesprochen theatralische Dramatik. Ein Prophetenspiel pflegte prologartig die Weihnachtsaufführung einzuleiten, und so sehen wir auf dem Berliner Bild des Hugo van der Goes die bäuerlichen Propheten das von ihnen geweissagte Mysterium enthüllen und wie beim Spiel den Vorhang zur Seite schieben. — Auch der Genter Altar ging aus dem Anschauungskreis der geistlichen Spiele hervor und hat selbst wieder neuen „Aufführungen" als Vorlage gedient. Holbeins malerisch erfundener Totentanz entstammt dem Schauspiel, wenn auch weniger unmittelbar als seines Bruders Modelle zu den Spielerbildchen für Pamphilius Gengenbach (siehe Könneckes Bilderatlas Seite 91). Wir sehen, dass Fouquet die Spiele getreu nachmalte, Memling ihre Szenen zu überreichen epischen Bildern sammelte, und wir verehren Dürers Passionen als Neuschöpfungen aus freiem Maler-Können. Erst die realistisch bunte Theatralik der von allen plastischen Stilprinzipien verlassenen spätgotischen Schnitzaltäre lässt uns das Verhängnis ermessen.

So ist es also das geistliche Drama gewesen, welches der Bildkunst die hauptsächlichsten Stoffe vorbereitete, als sich diese vom Ausdruck des Abstrakten zur malerischen Darstellung des sinnlich Geschauten, vom Symbol der Form zur Illusion wendete. Der erfahrene Stilpsychologe wird hierüber noch Tieferes zu sagen haben als der bloss zuschauende Maler.





WOLF RÖHRICHT, LANDHAUS

WOLF RÖHRICHT

VON

KARL SCHEFFLER

Der junge Künstler hat bisher nur sparsam ausgestellt und still seinen Weg gesucht. Man begegnete seinen Bildern nur in den Ausstellungen der beiden Berliner Sezessionen. Diese Zurückhaltung ist wohlthätig aufgefallen. Und sympathisch ist es auch, dass Röhricht nie den Versuch gemacht hat, seine künstlerische Herkunft zu verbergen. Deutlich erkannte man gleich den Zusammenhang mit Waldemar Rösler. Zu diesem frei gewählten Lehrer hat Röhricht sich mit jedem Pinselstrich bekannt.

Jetzt zeigt, im Kunstsalon Möller (Potsdamer Strasse), der Künstler seine erste Kollektivausstellung. Der Augenblick ist gut gewählt. Denn eben jetzt beginnen Museen und Sammler auf Röhricht aufmerksam zu werden. Das ist ein verhältnismässig schneller und früher Erfolg. Es wird sich darüber aber nicht wundern, wer die Bilder und Zeichnungen genau ansieht. Denn Röhrichts Talent scheint bestimmt Erfolg zu haben. Es versteht sich einzuschmeicheln, ohne dass er zu unkünstlerischen Mitteln griffe, es versteht, bei allem Ernst des Wollens, liebenswürdig zu sein. Deutlich erkennt man, was Röhricht zu Rösler geführt hat. Was ihn angezogen hat, ist offenbar die in Kunst übertragene menschlich heitere Frische gewesen, die fröhliche Kraft,



WOLF RÖHRICHT, KINDERBILDNIS

Herzhaftigkeit und Klarheit der Anschauung, die sinnliche Fülle der Malweise. Auch Röhrichts Talent ist heiter, auch er sucht in der Natur vor allem etwas Klanghaftes und Blühendes.

Damit nähert sich Röhricht wie von selbst den jüngeren Malern, die in Komposition, Farbe, Linie und Lichtführung das Klanghafte aller Erscheinungen betonen. Was ihn von manchem Weggenossen aber unterscheidet ist, dass er in keiner Weise einem Programm folgt, dass er ein unbefangener Instinkt ist. Das Lyrische, Pathetische und „Expressionistische" seiner Bilder ist natürlich, und wo es nicht ganz natürlich sein sollte, ist es konventionell; niemals aber ist es absichtsvoll. Auch darin gleicht er Rösler, von dem man nicht weiss, ob die neuen Rangordner ihn den Impressionisten oder den Expressionisten zuzählen. Auch Röslers Romantik hatte nichts Programmatisches, sie war Natur, sie war der Niederschlag eines freudigen, von dunkler Melancholie leise beunruhigten Lebensgefühls. Röhrichts Romantik wiegt freilich leichter, aber sie ist von gleicher Art. In Röhrichts Bildern ist ein Element, das Röslers Talent ganz fehlte, ein Element, das man das gesellschaftlich Gefällige nennen könnte. Und hiermit ist dann zugleich auf einen schwachen Punkt hingewiesen. Betrachtet man die Bildnisse, in denen sich in merkwürdiger Weise eine glänzende Vortragsweise mit einer geschickt verdeckten Unsicherheit vereinigt und die die Fähigkeit, ähnlich zu malen, deutlich erkennen lassen, so sieht man die Gefahr, die dieser leicht verständlichen und doch gar nicht leicht verständlich erscheinenden Malerei droht. In den Landschaften ist, neben dem Röslerzug, auch ein Zug, der zu Ulrich Hübner hinweist. Die landschaftliche Lyrik ist oft sehr fein, liebenswürdig und natürlich, aber sie bedient sich zuweilen des Redensartlichen — oder doch des bei einem Schüler der grossen Impressionisten redensartlich Anmutenden. Man lernt ein Talent besser kennen, das berufen erscheint, eine Lücke zu füllen, indem es die neuere Malerei in einwandfreier, ja in charaktervoller Weise

gesellschaftsfähig macht, dem sich die Damen werden anvertrauen können, das Stilleben hervorbringt, die dekorativ wirkungsvoll sind, ohne dass den Erscheinungen Gewalt angethan wird, und das Landschaften produziert, die durch Naturgefühl ansprechen, ohne den Betrachter durch einen zu tiefsinnigen Ernst gesellschaftlich zu beunruhigen. Röhricht wird die Bestimmung seines Talents aber zweifellos am besten erfüllen, wenn er sich vor dem Gefälligen seiner Art besonders hütet, wenn er es eher vermeidet als begünstigt. Das Gefällige setzt sich von selbst durch; würde der Künstler ihm zu sehr folgen, so könnte er in Gefahr kommen, ein Modemaler zu werden. Dazu ist er zu wertvoll. Es scheint seine Mission zu sein, ein Hüter des guten Geschmacks zu werden, der Vertreter einer kultivierten Technik und einer unproblematischen Leichtigkeit, ohne von der Bahn ernster und strenger Kunstübung abzuirren. Will er diese schöne Mission erfüllen, so wird er unablässig daran denken müssen, die Kräfte seiner Begabung auszugleichen und seine Mittel zu ordnen, er wird der Improvisation misstrauen und die Anweisungen, die er von einem glücklichen Temperament empfängt, fortgesetzt disziplinieren müssen. Geschieht das, wie es bisher geschehen ist, so haben wir in Wolf Röhricht einen jener in Deutschland seltenen Maler zu erwarten, die zugleich dem Kenner und dem Laien gefallen, die zugleich charaktervoll und liebenswürdig sind.



WOLF RÖHRICHT, BILDNIS EINER ALTEN DAME



WOLF RÖHRICHT, BLUMEN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

DRESDEN

Eine grössere Ausstellung „Deutsche Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ ist am 27. September in der Galerie Arnold eröffnet worden.

Die Ausstellung ist gedacht als eine Ergänzung der Deutschen Jahrhundertausstellung aus dem Jahre 1906 in der Berliner Nationalgalerie. Wir werden auf diese Veranstaltung, die so aus der Ferne gewichtig genug aussieht, im nächsten Heft näher eingehen.

BERLIN

Am 5. November und in den folgenden Tagen wird im Kunstsalon Paul Cassirer die Graphiksammlung des Herrn Vincent Maier-Freiburg versteigert. Die Sammlung ist in Fachkreisen bekannt durch die fast vollständige Reihe der Dürerschen Kupferstiche und Holzschnitte in guten Drucken. Der Katalog ist bearbeitet von Dr. Eickhoff und Dr. Ring und von Geheimrat Max J. Friedländer eingeleitet.

VORTRAG

Unser nächster Vortrag findet am 9. Dezember statt. Es spricht Geheimrat Dr. Max J. Friedländer über das Thema „Der Kunstkenner“. Der Vortrag ist im Klindworth-Scharwenka-Saal und beginnt um 7 1/2 Uhr.

BERLIN

Die neueren Arbeiten des schweizer Bildhauers Hermann Haller, von denen Ferdinand Bulle an dieser

Stelle neulich ausführlich gesprochen hat (im zweiten Heft des sechzehnten Jahrganges) und die bei der Gelegenheit zum Teil abgebildet worden sind, werden jetzt bei *Paul Cassirer* den Berlinern gezeigt. Das Gute, das Bulle zu seiner Zeit, angesichts der Ausstellung in Zürich, gesagt hat, findet Bestätigung. Es zeigt sich, dass Haller mit ungemeiner Sicherheit auf seinem Wege fortschreitet und dass der Achtunddreissigjährige bereits einen Grad ruhiger Meisterschaft erreicht hat, der ihn zu einem der Besten unter den lebenden deutschen Bildhauern macht.

Es verschwindet mehr und mehr aus Hallers Kunst die etwas forcierte Stilform und es kommt dafür um so deutlicher die anmutig strenge Natur, die musikalisch liebenswürdige Empfindungsweise zum Vorschein. Betrachtet man den Weg von den Früharbeiten zu den letzten Werken, so sieht man eine Entwicklung vom betont Archaischen zu einer lebensvollen Klassizistik und von dort zu einer mehr barocken Flüssigkeit. Auf allen Stufen ist die reine Form gegeben und überall ist auch der Ausdruck einer seelischen Ursprünglichkeit gelungen. Nicht die Kunstgesinnung und nicht die Empfindungsweise haben sich gewandelt; aber das Menschliche in Haller ist, mit dem Können, von Jahr zu Jahr freier geworden, und damit ist das Grundsätzliche mehr und mehr zurückgetreten. Es ist von grossem Reiz vor den ausgestellten Werken die Beziehungen zu Bildhauern wie Hildebrand und Maillol, zu Malern wie Marées und Hodler oder auch den sehr instruktiven Gegensatz zu Rodin festzustellen. Haller gehört zu den ausgezeichneten Künstlern, deren Entwicklung, deren Arbeiten das Grundsätzliche wirken, während er nur für sich selbst besorgt erscheint; was er für das eigene Werk thut, das thut er unwillkürlich für die ganze moderne Plastik. Darum werden wir oft von ihm an dieser Stelle noch sprechen müssen. —

Über die ausgezeichneten graphischen Blätter und Zeichnungen Hans Meids, die zugleich ausgestellt sind, ist so oft schon das Notwendige angemerkt worden, dass es genügt, wenn für dieses Mal ihre Gegenwart konstatiert wird.

K. Sch.



WOLF RÖHRICHT, LANDSCHAFT. AQUARELL



NEUE BÜCHER

Honoré Daumier, Holzschnitte: 1833—1870. Herausgegeben von Eduard Fuchs. Albert Langen Verlag, München.

Der Kunstfreund muss dem Verlag und dem Herausgeber für diese Wiedergabe von 522 Holzschnitten Daumiers in der Grösse der Originale dankbar sein. Es ist sehr wertvoll, diesen wichtigen Teil des Lebenswerkes Daumiers anschaulich zusammengedrängt in Händen zu halten und bequem zu geniessen, was gewissenhaft und mit genauester Kenntnis des Materials zu sammeln den Herausgeber ein Stück Leben gekostet hat. Die Leidenschaft Eduard Fuchsens für einen genialen Künstler wie Daumier ist an sich schon sympathisch, sie wird darüber hinaus fruchtbar, weil er es versteht, alle Kunstfteunde daran profitieren zu lassen, weil er als Herausgeber nun allen zugänglich macht, was er geduldig lange Jahre sich zur Freude gesammelt hat.

Die Schwierigkeit, so viele Holzschnitte verschiedenen Formates in einem Folioband gut anzuordnen, ist mit Geschmack überwunden; im allgemeinen machen die viele kleine Vignetten oder grosse Vollbilder enthaltenden Seiten einen vortrefflichen Eindruck. Ob die Wahl des Papiers ganz glücklich gewesen ist, liesse sich nur entscheiden, wenn man eine Anzahl der Originaldrucke mit den Wiedergaben vergleichen könnte. Das Papier will einem etwas weich und der Druck stellenweis etwas fett erscheinen. Die Einleitung des Herausgebers beweist, wie ernsthaft er sich mit seinem Künstler und mit dessen Zeit beschäftigt. Fuchsens Studie würde aber kunstwissenschaftlich noch wertvoller sein, wenn nicht eine sozialistische Tendenz daneben störend hervorträte. Man kann über Daumier als Kunstgelehrter schreiben, man kann über ihn als Enthusiast schreiben, und man kann endlich sogar wirkungsvoll über ihn schreiben, wenn man eifriger Sozialist und demokratischer Politiker ist. Aber man kann nicht alles dieses zu gleicher Zeit thun, ohne falsche Töne und schiefe Urteile zu vermeiden. Es ist schade, dass Fuchs aus der Schilderung, die er von Daumier und dessen Zeit gegeben hat, die eigene Person nicht mehr hat fernhalten können.

Ein Missgriff, der hiermit zusammenhängt, ist, dass dem Buch ein „Vorwort des Verlags“ vorangestellt worden ist, das eigentlich der Text eines Verlagsprospektes ist.

Karl Scheffler.

Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart von Fritz Burger. Mit 195 Abbildungen. 2 Bände. Zweite Auflage. Delphin-Verlag, München.

Der Art, wie in dieser Zeitschrift die Kunst betrachtet wird, steht die Systematik Burgers sehr fern. Der vor kurzem Gefallene, der als Lehrer und Schriftsteller seine Jünger und Jüngerinnen zu faszinieren verstand und der in Süddeutschland einen nicht geringen Einfluss ausgeübt hat, tritt in seinem Buch für manches ein, wofür auch wir uns einsetzen; dennoch ist zwischen seinem und unserem Wollen eine Kluft, die sich nicht ausfüllen lässt. Wir glauben nicht, dass man Kunst überhaupt mit Erfolg so betrachten kann, wie Burger es gethan hat. Dieser Ton einer enthusiastischen Spekulation, diese Überredungskünste mit Hilfe einer verquollenen philosophischen Terminologie, dieser Gehirnrausch, diese Fähigkeit alles Sinnliche auf Begriffe abzuziehen und sich dialektisch zu begeistern, erscheinen uns um so bedenklicher, als es Merkmale einer die ganze Zeit, die ganze Generation beherrschenden Denkform sind. Die Methode erscheint tiefsinnig und ist doch nur eine geistige Mode. In Wahrheit wird mit dieser geschickten Rabulistik nichts bewiesen, wenn die, die sie meistern, zeitweise auch grossen Zulauf haben. Wenn im Vorwort des Herausgebers von Fritz Burger gar gesagt wird, er allein wäre imstande gewesen, eine Systematik der Kunstwissenschaft, eine Feststellung der Grundsätze des künstlerischen Schaffens, des anschaulichen Denkens zu geben, so ist das Unfug. Fritz Burger war — das auszusprechen darf auch die Pietät vor dem Toten nicht hindern, da seine Bücher ja fortwirken — nicht ein klarer Kopf, sondern ein ziemlich konfuser, sein Auge war mehr eingestellt auf Stilmerkmale als auf Qualitätsunterschiede und er stand nicht fest auf einem Platz, wie ihm Anlage und Willen anweisen, sondern wurde wild umhergetrieben vom Wirbel der Zeitbegebenheiten. Die Männer — und Frauen —, die wie er über Kunst reden und schreiben, richten unendlichen Schaden an. Um so mehr, als diese Raisonneure nicht leicht angreifbar sind, weil sie vom Schild ihres sittlichen Wollens gedeckt sind. Dem rechten Kunstfreund ist schon der Titel dieses Buches ärgerlich. Cézanne und Hodler sollte man nicht auf einen Plan nebeneinander stellen. Wer es thut, dem fehlt es an kritischem Zartgefühl. Und dann diese Art der Beweisführung! Ich schlage willkürlich den Textband auf und schreibe einen Absatz ab, worauf das Auge eben fällt. Es ist die Rede von Kirchner: „Durch die Wesensähnlichkeit alles Einzelnen verliert dieses (das Absolute) seinen individuellen Wert, und das überindividuelle Untermenschliche ist das wesen- und gefühllose indifferente Nichts, weder gross noch klein, noch freudig oder traurig, das Überpersönliche will hier in der Übermenschlichkeit sich mitteilen. Es giebt hier keinen Zweck und Willen, der Baum ist keine abtrennbare Individualität, die uns in ihrer Form Rechenschaft gäbe über die Ursächlichkeit ihres Wachstums, so wenig als der menschliche Körper. Nichts soll hervorgehoben, nichts gedeutet werden. Jedes Icherlebnis, jede Erkenntnis erscheint als eine Täuschung, das Leben ohne Anfang und Ende sich in eine Wüste zu verwandeln, in der das einzig Objektive jenes unteilbare Nichts ist, in das wir uns verlieren, das uns alle ähnlich, gleich macht, wie der Tod. Nur in der Verneinung aller Tradition und der Rückkehr zum wunsch- und trieblosen Schauen will diese Erkenntnis ihre Gestalt gewinnen."

Und so weiter. Abstrakte Allgemeinheiten dieser Art lassen sich vor Werken des Genies und vor albernen Kinderzeichnungen mit dem gleichen Schein von Recht aussprechen. Das heisst: sie sind vor Kunstwerken ganz wertlos, so sehr sie auch das haben mögen, was Worringer neulich die „Qualität der Gesinnung" genannt hat. Es bleibt die Hoffnung, dass die Bücher im Sinne Fritz Burgers, womit wir überschwemmt werden, im Laufe einiger Jahre verschwinden, dass es nicht mehr lange dauert, bis die Toten selbst ihre Toten begraben, und dass die Gaben und Kräfte, die jetzt spekulativ verthan werden, einem nützlicheren Thun und Denken zugute kommen. Karl Scheffler.

❀

Hermann Sörgel: Einführung in die Architekturästhetik, bei Piloty und Löhle, München 1918.

Alle ästhetischen Unterhaltungen über Architektur als Baukunst leiden unter der Unklarheit der einzelnen Begriffe, wie Inhalt, Form und Zweck, unter der undeutlichen Abgrenzung dieser im Werk untrennbar vereinigten, in der Theorie deutlich zu scheidenden Kategorien.

Um so bemerkenswerter ist Sörgels Buch, in dem mit philosophisch geschultem Geist Scheidung und Ordnung geschaffen wird.

In einem historischen Teil stellt Sörgel die gesamte Literatur der Architekturästhetik zusammen, ein Quellengebiet, das in dieser Zusammenstellung und kritisch getroffenen Anordnung sich als unerwartet reichhaltig erweist.

In einem theoretischen Teil geht der Verfasser von der angedeuteten Dreiheit aus, die ungefähr mit folgenden Sätzen charakterisiert wird:

„Das spezifisch Künstlerische der Architektur wurde aus ihrer Freiheit, welche über das rein Zweckliche hinaus seelische Empfindungen auslöst, entwickelt. Da aber die Baukunst zugleich Technik ist, müssen sich die technischen Gegebenheiten in autonomer Erscheinungsform mit dem Gefühlsgehalt verbinden, und da endlich diese Erscheinungsform die einzig mögliche Inkarnation von Seelischem und Verstandesgemässem ist, so kommt als dritte ästhetische Potenz bei der

Architekturwahrnehmung das Optische hinzu. Aus dieser Reihenfolge darf man jedoch nicht schliessen, dass das Seelische wichtiger als das Verstandesgemässe oder das Optische wäre, oder dass das Verstandesgemässe vor dem Optischen in seiner Bedeutung irgend etwas voraus habe. Ebenso gleichberechtigt und notwendig wie Freiheit, Autonomie und Inkarnation im Begriffe der Baukunst liegen, sind auch Seelisches, Verstandesgemässes und Optisches im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte mit Notwendigkeit enthalten. Würde auch nur ein Bestandteil fehlen, so würde es sich nicht mehr um Architektur handeln."

Die drei Wege des seelischen, des verstandesgemässen und des optischen Gehalts verfolgt er und gewinnt durch ihre Zusammenführung als wesentlichen Begriff der Ästhetik die „Raummässigkeit" und die „Konkavität von innen und aussen."

In einem praktisch angewandten Teil endlich werden die gewonnenen Begriffe auf die Wirklichkeit des Entstehens und des Entstandenen angewandt mit jenem Taktgefühl, wie es meist nur dem eigen ist, der selber schafft. Wir dürfen auf diesen Vorzug des Buches die Worte anwenden, die Sörgel mit Bezug auf Hildebrands „Problem der Form" ausspricht:

„Der rezeptive Ästhetiker macht niemals in dem Grade wie der produktive Künstler die wertvolle Erfahrung, dass in der räumlichen, plastischen und bildlichen Darstellung eine Thätigkeit liegt, welche die volle Wahrheit im rein wissenschaftlichen Sinne ausschliesst, welche vielmehr ein eingehendes geistiges Verarbeiten des Geschauten nach seiner sinnlich wirkenden Seite erfordert, und dass eben dieses Verarbeiten eine wesentliche Schöpfung des Künstlers ist, nämlich den Eindruck der dem Kunstwerk als Daseinsform wirklich fehlenden Wahrheit neu zu schaffen."

So erscheint dieses Buch in seinem sorgfältigen Aufbau und seiner vorsichtigen Durchführung sehr wohl geeignet, wirklich die Begriffe der Architekturästhetik zu klären und so (wie es mit seinem Untertitel andeutet) Unterlage einer Theorie der Baukunst zu werden.

Otto Bartning.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Eugen Steinhof: Aufzeichnungen über die Darstellung in den bildenden Künsten.

Reiseskizzen von H. C. C. Wach. Der Zirkel. Architektur-Verlag G. m. b. H., Berlin.

SIEBZEHNTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



ADOLF MENZEL, BILDNIS FRÄULEIN CLARA BAUMEISTER. PASTELL. 1855
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A. G., MÜNCHEN



DIE SAMMLUNG SERGE STSCHOUKINE IN MOSKAU

VON

OTTO GRAUTOFF*

Die französische Kunst hat sich thatsächlich die Welt erobert. Wer heute alle Hauptwerke Géricaults kennen lernen will, muss bis Johannesburg und den Reunioninseln reisen. Wer alle Gemälde der Schule von 1830 zu sehen wünscht, muss Amerika durchfahren. Für Picasso scheint vorläufig Moskau die äusserste Station zu sein.

Es ist ein seltsames Phänomen, dass inmitten der Steppe, die an der deutschen Ostgrenze beginnt und nicht zu enden scheint, sich eine der umfangreichsten Sammlungen moderner, französischer Kunst befindet. Man glaubt in ein fremdartiges Kulturzentrum zu gelangen, das anders ist als die westeuropäischen, bereitet sich auf besondere und fremdartige Eindrücke vor und wird enttäuscht. Dass der Bahnhof nur durch seine Jämmerlichkeit und Ungepflegtheit russisch ist, verzeiht man. Die erste nachwirkende Enttäuschung bietet der Weg durch die engen, holperigen Strassen, die von Schlamm triefen. Man glaubt sich in einer deutschen Provinzstadt vom Jahre 1890. Die Fassaden der älteren Privathäuser gehen über die arge Nüchternheit des Notwendigen nicht hinaus und ihre Farben sind so grau und sonnenfremd, dass sie das Auge nicht zu verweilender Betrachtung laden. Zwischen diesen primitiven Wohnstätten erheben sich seit neuerer Zeit Bazare und Cafés in einem Stil, der in Mailand und Madrid ebenso häufig erschreckt wie in deutschen Mittelstädten. Etwas hinter der Strassenlinie liegt das Rumjanzew-Museum so blendend weiss wie frische, kunstvoll geformte Konditorware. Wäre der Kreml nicht, schaute man nicht bei jedem Schritt russischen Gesichtern ins Auge, würde man niemals erraten, dass man in Moskau ist. Steht man endlich vor der grauen Masse des Stschoukineschen

* Geschrieben 1914.



A. DEGAS, BEI DER TOILETTE

Palastes, die zu breit und zu niedrig schwerfällig am Boden klebt, empfängt man auch keine spezifisch russischen Eindrücke. Oder darf es als russisch gelten, dass die Fassade, in der kein glücklicher Ausgleich zwischen Horizontalen und Vertikalen gefunden ist, an westeuropäische Vorbilder verschiedener Zeiten erinnert? Auch in der Innenausstattung der schlossartigen Räume mischen sich Stilmotive des Louis XV. und Louis XVI. Das darf hier nicht befremden. Moskau liegt weit von Paris. Und es ist begreiflich, dass die von den Franzosen gefundene Art der Innenarchitektur, die sich aus ihren Lebensformen und Gewohnheiten entwickelte, in dem fernen Russland, wo andere klimatische und kulturelle Bedingungen herrschen, anders aufgefasst und interpretiert wurden. Die Moskowiter hatten gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts weder politisch und kulturell wie die Franzosen eine Ursache, noch überhaupt das Vermögen, den immerhin feinen Unterschied zwischen Louis XV. und Louis XVI. zu empfinden, war doch der französische Dekorationsstil in ihrem Lande nur ein Pfropfreis.

Die Vorbedingungen, die für die Verpflanzung französischer Kunst nach Russland im achtzehnten Jahrhundert massgebend waren, sind im zwanzigsten Jahrhundert trotz aller Verkehrserleichterungen die gleichen geblieben, zumal, wenn diese Verpflanzung

von Männern unternommen wird, die nur die Mussestunden ihres Lebens der Kunstpflege widmen können. Serge Stschoukine ist einer der hervorragendsten Vertreter der moskauer Kaufmannschaft und verbringt die vollgerüttelten Stunden seiner Werktage an der Börse, planend und rechnend im Kontor. Nur die Abende und die Sonntage kann er der Kunst widmen. Zum Lesen bleibt so thatkräftigen Arbeitern wenig Zeit. Aber wäre es auch nicht so, wer weiss, ob in so weiter Entfernung von Paris es Stschoukine gelungen wäre, aus dem Berg der kunsthistorischen Literatur die Bücher



A. DEGAS, BEIM PHOTOGRAPHEN



CLAUDE MONET, ANSICHT VON VÉTHEUIL

auszuwählen, denen er die historische Entwicklungslinie der französischen Kunst hätte entnehmen können, um durch intellektuelle Erkenntnis zu einer Methode im Sammeln von Bildern zu gelangen. Praktische Thatmenschen sind ebenso selten Bücherwürmer wie prinzipienfeste Pädagogen. Es kann daher nicht verwundern, wenn Stschoukine von anderen Gesichtspunkten ausging. Als Mann von einigen dreissig Jahren kam er zum ersten Mal nach Paris. Er zeigte sich sogleich für die künstlerische Atmosphäre der Stadt empfänglich und der Wunsch nach persönlichem Kunstbesitz war für diese aktive Natur eine selbstverständliche Folgeerscheinung. Man kann sagen unbeschwert von kunsthistorischem Wissen und von entwicklungsgeschichtlichen Theorien, nur seinem Auge folgend, wählte er seine ersten Bilder aus. Bilder von Brangwyn, Thaulow, Whistler und einigen Mitläufern des Impressionismus waren seine frühesten Erwerbungen vor 1900. Schon damals, während seiner ersten Reisen durch Frankreich, bewegte er sich in den Kreisen der künstlerischen Elite. Je häufiger er nach Paris kam, um so eifriger suchte er die Jugend auf und schloss mit Werdenden Käufe ab. So ist Stschoukine heute einer der ältesten Freunde und Mäcene von Matisse, Bracque, Dérain, Picasso, Friesz, van Dongen und Vlaminck. Obwol diese und ältere Maler wie Cézanne, van Gogh, Gauguin, Denis und Renoir reichlich bei ihm vertreten sind, giebt seine Sammlung im Ganzen doch keinen entwicklungsgeschichtlichen Überblick über die jüngste Periode

der französischen Malerei. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, möchte man einige Maler anders vertreten wissen und manche empfindliche Lücken ausgefüllt sehen. Man hat ein gewisses Recht, die Sammlung an dem Massstab eines Museums zu messen, da sie später in den Besitz der Stadt Moskau übergehen soll. Uns Deutschen liegt ein so starker Drang nach Klarheit, Logik und Methode im Blute, dass man auch diesen herrlichen Kunstbesitz nach Prinzipien geordnet sehen möchte. Enttäuscht die Sammlung Stschoukine in ihrer pädagogischen Bedeutung als Museum, so gewinnt sie einen besonderen Wert durch die Persönlichkeit des Besitzers. Die Sammlung Stschoukine



AUGUST RENOIR, NACKTE FRAU



PAUL CÉZANNE, FRÜCHTE

ist eine der wenigen modernen Bildergalerien, die nicht aus spekulativem Geist, nicht aus Ruhmsucht entstanden ist. Als Stschoukine zu sammeln begann, ahnte er nicht, konnte nicht ahnen, dass jemals sein Name als Sammler Weltruf geniessen würde. Er hat für sich selbst gesammelt, höchstens noch für die vielen, jungen, russischen Maler, denen er allsonntaglich sein gastliches Haus öffnet. Er hat im Sammeln Geschmack bewiesen. Aber mehr noch als der Geschmack giebt sein Sinn für das Ausserordentliche, das Besondere und Fremdartige seiner Sammlung Charakter. Darin ist er Russe. Gerade wie die Architekten seines Palais im achtzehnten Jahrhundert den Unterschied zwischen Louis XV. und Louis XVI. nicht empfanden, so verwischen sich für ihn, fern von Paris lebend, die historischen Unterschiede zwischen Courbet und van Gogh, zwischen Gauguin, Matisse und Picasso. Nicht die Freude an einem historisch bedingten Ausdruck der Kunst hat ihn beim Sammeln geleitet; ja es scheint fast, als wäre es nicht einmal die Freude an der harmonischen Schönheit eines Bildes, die ihn zum Erwerb reizt; sondern das für ihn Neuartige, Besondere und Überraschende, der Ausdruck des Kampfes um die Form, den alle von ihm bevorzugten Bilder tragen.

Wohl keine Nation ist so chaotisch verworren wie die russische, wohl keine ersehnt wie sie so heiss eine künstlerische Form und müht sich um einen klaren und verständlichen Ausdruck ihrer



PAUL CÉZANNE, MANN MIT DER PFEIFE



PAUL GAUGUIN, „RUPERUPE“

Empfindungen. Es ist daher natürlich, dass jeder neue Stilversuch Westeuropas auf russischem Boden die beste Resonanz findet. Verzweifelnden ähnlich, greifen die Russen zu kubistischen, futuristischen, synchronistischen Ausdrucksmöglichkeiten, in der Hoffnung, in einer dieser Sprachen die Möglichkeit zu eigenem Ausdruck zu finden, aus den Form zertrümmernden Tendenzen der westeuropäischen Kunst unserer Zeit einen neuen Formenaufbau ableiten zu können. Was den jungen russischen Dichtern aus dem Kreise von Valère Brussou gelungen ist, suchen die Maler mit fanatischem Eifer ebenfalls zu erreichen: Klärung der Empfindungswelt und einen Ausdrucksstil, in dem Form und Ausdruck im Gleichgewicht stehen. Bedenkt man, dass seit den Zeiten von Catharina II. Russland von westeuropäischer Kunst überschwemmt, das eigene Kunstwollen der Russen Jahrhunderte lang gewissermassen erdrückt worden ist, so kann man sich nicht wundern, dass heute, wo kaum ein Jahrzehnt des Suchens nach einem eigenen Stil vergangen ist, die russischen Maler wie Kinder lallen,[1] die die Sprache noch nicht gefunden haben. Für diese werdende Generation ist das Haus Stschoukine der beste Sammelpunkt; und mir scheint für seine Nation hat dieser Russe seine Bilder vortrefflich ausgewählt.

Bleiben an den berühmten Sonntagen im Hause Stschoukine die anderen, den Impressionisten gewählten Räume relativ leer, so wird doch der Besucher, der nicht bestimmten Schrittes dem Ausserordentlichen, Besonderen und Exotischen zustrebt, gerne in den stilleren Zimmern verweilen. Dort sieht man vier kleine figürliche Bilder aus Carrières letzter Zeit, eine winzige Landschaft von Courbet, die allerdings keinen Begriff von der Bedeutung des Meisters giebt, und eine sehr weit durchgeführte Vorstudie aus dem Jahre 1872 zu dem „armen Fischer“ von Puvis de Chavannes, der 1881 im Salon ausgestellt und dort für das Luxembourg erworben wurde. Die melancholische Verlassenheit des Fischers und die trostlose Öde der

Landschaft, welche das freudlose Grau des Himmels und das farblose, unbewegte Wasser unterstützen, wirken in dem um die Hälfte kleineren, spontaner gemalten Bilde Stschoukines stärker als in dem grossen pariser Exemplar. Dieser Ausdruckskunst, die sich über die Wiedergabe der Realität erhebt und in der alle Bildfaktoren einem Gefühlsausdruck dienstbar gemacht werden, sind die Russen zugänglicher als der Impressionskunst eines Monet, Pissaro und Sisley. Die russischen Träumer und Schwärmer sind viel zu wirklichkeitsfremd, als dass eine Kunst, die ihre Aufgabe in der realistischen Wiedergabe der farbigen Erscheinung sieht, ihnen innerlich etwas zu geben vermöchte. Hinzu



PAUL GAUGUIN, LANDSCHAFT



PAUL GAUGUIN, DIE FURT

kommt, dass Russland kein Land der Sonne und der Farbenfeerien ist, endlich dass realistische Prinzipien durch das Übergewicht westeuropäischer Modeströmungen von den russischen Malern des neunzehnten Jahrhunderts bis zum Überdruss geübt worden sind. Mögen die Franzosen aus dieser Kunstrichtung ihnen auch vielfach Differenzierteres und technisch Vollendeteres bringen, so sind die Russen von heute doch gegen jede Art dieser Naturauffassung abgestumpft. Das älteste Hauptwerk aus der Schule des Impressionismus in dieser Sammlung ist das 1866 gemalte „Déjeuner sur l'herbe“ von Claude Monet, der ausserdem noch mit zwölf späteren Bildern vertreten ist.

Soll das Frühwerk in der Erinnerung an Manet gemalt worden sein, so unterscheidet es sich doch grundsätzlich von dessen Bilde mit dem gleichen Sujet bei Moreau Nélaton. Manet hat, wie Pauli festgestellt hat, seine Figurengruppe nach Mark Antons Stich nach Raffaels Parisurteil gemalt. Den landschaftlichen Hintergrund scheint er nach einem alten Gobelin hinzugefügt zu haben. Dadurch ist ein Zwiespalt in das Bild gekommen. Monets Frühstück ist einheitlicher. Figuren und Landschaft sind vor der Natur aufgenommen worden und gehen daher restloser in einander auf. Die Tiefenentwicklung des Raumes ist klarer, und die Figuren bewegen sich natürlicher in dem Waldausschnitt; sie sind auch nicht komponiert, sondern in ihren zufälligen Stellungen aufgenommen worden. Die grundsätzlich von Manet verschiedene Auffassung bedingte eine wesentlich andere farbige Ausführung des Themas bei Monet. Auch die Farben sind bei Manet stilisiert, zu einem kühlen, dunklen Gesammtton zusammengestimmt, während Monet schon damals die Auflösung der Form durch das Licht wesentlich weiter trieb und die Herausarbeitung von Pleinaireffekten ausdrücklich suchte.



PABLO PICASSO, KOPF EINER FRAU

Er suchte den Sonnenschein und mühte sich, den Glanz des Lichtes auf den vielfarbigen Stoffen wiederzugeben. Ausser diesem Markstein in der Entwicklung des Impressionismus besitzt Stschoukine zwei Bilder Monets von der Kathedrale in Rouen, zwei Felsendarstellungen und einige seiner Garten- und Parkszenen. Pissarro, der ja leider in fast allen Sammlungen hinter Monet rangiert, ist mit zwei schönen Pariser Strassenbildern vertreten, Sisley mit einer Seinelandschaft und Signac mit einer Küstenlandschaft und der berühmten Fähre von Bertand St. Tropez, die den verstorbenen Roger Marx so sehr entzückt hat.

Allzu lange und reichlich hat sich die russische Kultur von dem dixhuitième genährt; Somoff hat es in unserer Zeit auf echt russische Art noch einmal erneuert. Kann man es also der heutigen Jugend verdenken, wenn sie an Renoir vorübergeht? Stschoukine besitzt nur drei Bilder, aber sie sind von bester Qualität. Ein weiblicher Rückenakt ist so zart und fein wie die seltenen, heute fast unauffindbaren Lithographien des Meisters. Die Aktstudie ist eines der Meisterwerke aus der Mitte der siebziger Jahre und enthält in dem gefüllten Raumbild, dem sicheren Gefühl für weibliche Formen und zarte Epidermis den ganzen Renoir. Diesen Bildern stehen vier Pastelle und ein Ölbild von Degas zur Seite; darunter eine Rennszene aus früherer Zeit.

Das Interesse der Russen setzt nachdrücklicher bei Gauguin ein. Das Exotische in seiner Kunst fesselt sie. Stschoukine hat Gauguin eine ganze Wand eingeräumt und vermittelt in sechzehn Bildern aus verschiedenen Perioden einen guten Überblick über sein Schaffen. Während Puvis grosse Fresken zuweilen leer wirken, und man glauben möchte, dass sie in einem kleineren Format konzentrierter erscheinen und stärker wirken würden, ist es bei Gauguin gerade umgekehrt. Man betrauert die Thatsache, dass ihm niemals Wandflächen zur Verfügung gestellt wurden. Ist Puvis de Chavannes Ausdruckskraft der Linien stark, so wird sie durch seine bleichsüchtigen Farben keineswegs unterstützt. Anders bei Gauguin, der Linie, Farbe und Fläche in gleicher Weise dem Ausdruck einer Stimmung dienstbar machte. Im gleichen Saale, wo die gesteigerten Farben der Gauguins glühen, hängt ein Gobelin mit der Anbetung der Könige von Burne-Jones, dessen eklektische Linienführung und dessen fade Harmonie gegen jedes Bild Gauguins verschwinden. Man kann die kunstvolle und doch so matte Komposition des Engländers neben der lapidaren Monumentalität dieses von Leidenschaft zerwühlten Exoten kaum ertragen. Cézanne ist mit Werken aus allen Gebieten vertreten: Portrait, Figurenbild, Stilleben und Landschaft. So ist den Russen Gelegenheit geboten, sich einen umfassenden Begriff seiner Kunst zu bilden. Ob man das Werk dieses Meisters so fern von seinen Vorfahren als das Glied einer langen Entwicklungskette erkennen wird, bleibt vorläufig zweifelhaft, und das scheint mir nicht nur für den Historiker und für den Kunstfreund, sondern auch für den Maler bedauerlich. Denn gerade durch seine Verwandtschaft mit den grossen Ahnen französischer Kunst wirkt seine Berufung als Führer der kommenden Generation deutlich. Es ist das Unwesentlichste, dass seine Jugend unter Manets Einfluss stand, dass frühe Arbeiten sich mit Manet berühren. Seine Bedeutung liegt in seiner Abkehr vom Impressionismus, darin, dass er die Naturformen zu Trägern einer Idee machte. Der Impressionismus war ihm nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel. Er wollte nicht mehr Impressionen der Welt des Scheins geben, sondern das Sein an sich. Infolgedessen kontrollierte er die farbige Erscheinung an der inneren Vision und komponierte. Er vereinfachte die Raumgestaltung, typisierte die Naturformen und steigerte das Grössenverhältniss seiner Figuren in der Weise, wie die Komposition es verlangte. Er malte das Meer, das weite Land, den Baum, die Frau und den Mann. Als notwendige Folgeerscheinung ergab sich eine Vereinfachung der Farbe, die im Gegensatz zu den Impressionisten, die sie harmonistisch zur Wiedergabe der malerischen Erscheinung verwandten, von Cézanne zur Modellierung der Form benutzt wurde.

Henri Matisse verwertet die Farbe mehr in rein koloristischem Sinne und überlässt oft dem schöpferischen Vermögen des beschauenden Auges die Illusion einer plastischen Form auf seine teppichartigen Bildflächen zu projizieren, so bei den Tanzenden, die bei Stschoukine im Treppenhaus hängen. Die Farben dieses grossen Wandbildes sind leuchtkräftig und dekorativ wirksam. Der Rhythmus der Tanzenden ist leidenschaftlich bewegt und schwingt sich wie ein gut gegliedertes Ornament über die Fläche. Dennoch wirkt das Ganze leer. Die Erfindung ist zu ärmlich für die gewaltige Fläche (390 × 260), dasselbe gilt für das Gegenstück: die Musik. Auch ist hier ein einzelnes Motiv zu wichtig genommen, so dass sich die Belebung des Treppenhauses durch diese Bilder auf die Wirkung der farbig angenehmen, riesenhaften Flächen beschränkt. Geschlossener und



HENRI MATISSE, FAMILIENBILD



DAS HAUS DER SAMMLUNG SERGE STSCHOUKINE IN MOSKAU

konzentrierter wirken die zahlreichen Stilleben, von denen Stschoukine ein Dutzend besitzt. Je älteren Datums sie sind, um so schöner erscheinen sie. Einige gleichen dem köstlichen Stilleben bei Osthaus. Aber Stschoukine hat nicht eine einzige Landschaft, die derjenigen im Folkwangmuseum gleich kommt, und wie sie kürzlich erst wieder in der Versteigerung der Galerie der „Peau de l'Ours" auftauchten. Matisse's Bilder aus den letzten Jahren, von denen Stschoukine reichlich viele Proben besitzt, sind ganz flächenhaft gehalten. Mehr und mehr ist jede Raumandeutung vermieden. An die Stelle der Typisierung ist eine Verzerrung der Form getreten; diese Entstellungen sind aber keiner Idee dienstbar gemacht, so dass sie auch nicht Träger eines Ausdrucks sind und darum nicht notwendig erscheinen. Ob es ein Gewinn ist, die eben von Cézanne neu eroberte Bildarchitektonik wieder gewaltsam zu zerstören, bleibe dahingestellt.

Picasso und Bracque erscheinen mir — trotz alledem — auf entwicklungsfähigeren Bahnen zu gehen. Gewiss, ihre Bilder sind unleserlich. Die, die sie schufen, sind gegenwärtig allzusehr in Theorien befangen; aber sie streben mehr als Matisse im Sinne Cézannes weiter, dass heisst nach einer ausdrucksstarken Architektonik ihrer Darstellungen. Wenn nicht alle Zeichen trügen, scheint danach unsere Zeit mehr als nach Anderem zu verlangen. Reich ist Stschoukine an Werken dieser heiss umstrittenen Künstler; ja es giebt überhaupt kein Haus der Welt, in dem man so viele Bilder Picassos (40) vereinigt findet. Fünf Bilder aus der blauen Epoche sind da, Bilder, die von jener tiefen Inbrunst zeugen, die hinter der Welt des Scheins das Sein der Seele

sucht. Picasso malte in dieser Zeit keine Bildnisse von Menschen, wie sie scheinen, sondern Typen — nicht einer Menschenklasse, sondern — von Seelenstimmungen. Schon damals achtete er auf Einheit in seinen Darstellungen. Dem Gesichtsschnitt entsprechen die Formen des Körpers und der Bau der Gelenke. Er strebte danach, in der denkbarsten Gedrängtheit der Darstellung und in der strengsten Knappheit der Ausdrucksmittel das höchste Mass von Energie zu konzentrieren. Nichts war natürlicher, als dass er sich in diesem Streben an der ägyptischen Plastik orientierte, die dieses Problem am vollendetsten gelöst hat. Von dieser Kunst kam er zur Negerskulptur und hoffte durch weitere Beschränkung der Ausdrucksmittel zu noch intensiverer Ausdruckskraft zu gelangen, gleichzeitig die Architektonik seiner Darstellungen mehr zu festigen wie auch zu vereinfachen. Ich glaube nicht, dass ihm das in der Epoche, deren Schutzheilige Negerstatuen sind, so gelungen ist, wie er hoffte. Einmal ist der architektonische Charakter seiner Darstellungen in der rein dekorativen Flächenbelebung verloren gegangen, indem er seine Figuren aus dem dreidimensionalen Raum herauslöste; zweitens besteht ein Widerspruch zwischen dem abstrakten Wert der Linien und ihrer Bedeutung als Kontur einer realen Form, das heisst sie ist bei Picasso weder rein abstrakt ornamental, noch rein als Kontur einer Form angewandt. Darin beruht das Ungelöste dieser Bilder. Dass entstellte und verzerrte Gesichter bedrückend und schaurig wirken können, ist nicht neu. Aber so billige Effekte suchte Picasso nicht. Er wollte seelische Werte durch Darstellung kubischer Verhältnisse ausdrücken. Auch aus der letzten Schaffensperiode, in der dem jungen Spanier das Kubische zur fixen Idee geworden ist, hat Stschoukine mehrere Beispiele. Cézannes Grundsatz in der Natur stets nach den Grundformen, nach Zylinder, Kegel und Elipse zu suchen, der für Cezanne nur ein Grundsatz war, wurde von Picasso als alleinige, künstlerische Forderung aufgestellt. Er hat die Malerei zu einer Akademie für die Aufteilung aller Gegenstände in diese Grundformen gemacht. Picasso ging sogar so weit, dass er nicht mehr selbst malte, sondern die Grundformen der Gegenstände in Pappe ausschnitt, diese Pappteile übereinander legte und sie mit ihren sichkreuzenden Schlagschatten malte. Cezannes Grundsatz wurde dadurch ins Absurde getrieben. Dadurch sind seine Bilder zu rätselhaften algebraischen Formeln geworden, die sich — bis auf ihre schöne Tonharmonie — der sinnlichen Anschauung entziehen. Immerhin hat Picasso seiner Zeit ein neues Empfinden für die kubischen Werte der Formen vermittelt.

Schon zeigt sich eine gute Wirkung von Picassos theoretischen Versuchen auf manche seiner jüngeren Zeitgenossen, indem sie, aufgewachsen unter dem Impressionismus oder unter dem Einfluss Cézannes, auf Picassos Anregungen hin dem Volumen neue Bedeutung verleihen. Unter ihnen sind Tobeen und Derain die Stärksten. Derain ist mit einigen vortrefflichen Stilleben und Landschaften vertreten, die mit dem Vorzug absoluter Klarheit farbige Tiefe und einen neuen Sinn für die Gegeneinanderstellung der Flächen verbinden. Eine mattere Wirkung hat Picasso auch auf Marquet, Puy und einige Zeit auf van Dongen gehabt, wenn auch nur in der Weise, dass auch sie innerhalb ihrer Kunst den Volumen ausdruckskräftigeren Wert beimassen. Auch sie sind bei Stschoukine vortrefflich vertreten.



PABLO PICASSO, DAME MIT FÄCHER



REMBRANDT, DIE LANDSCHAFT MIT DEM MILCHMANN. UM 1650. RADIERUNG

DIE LANDSCHAFT REMBRANDTS

VON

KURT PFISTER

Die Landschaft des jungen Rembrandt ist von jenem stürmischen Pathos aufgewühlt, das die früheren Bilder des Meisters erfüllt. Man mag darin vielleicht mit mehr Recht den in jeder jungen Generation lebendigen Willen sehen mit aller akademischen Übung und Überlieferung zu brechen, als den Ausdruck eines inneren Nichtanderskönnen. Das besagt: dieses Pathos ist eher als Geste und als Stilwille, denn als Temperament und Gesinnung zu deuten.

Das Ungewöhnliche, die Romantik, die phantastische Erregung der Natur ist Thema dieser Bilder, die Requisiten: steile Felswände, stürmische Wellen, Baumriesen, heroische Ruinen.

Jede Linie zuckt in erregtem Überschwang, aber sehr selten hat eine die Überzeugungskraft, die tief erregter Leidenschaftlichkeit zukommt. Das Licht, das später die Funktion innerlicher Bindung und Organisation übt, erscheint hier nur als spielerischer, die Gegensätze willkürlich schärfender Effekt. Auch hat auf diesen früheren Bildern — das bekannteste ist das sogenannte Petrus-Schifflein in der Sammlung Gardner zu Boston — die Landschaft nur die Rolle des Hintergrundes der Kulisse, vor der sich die menschliche oder heroische Handlung begiebt.

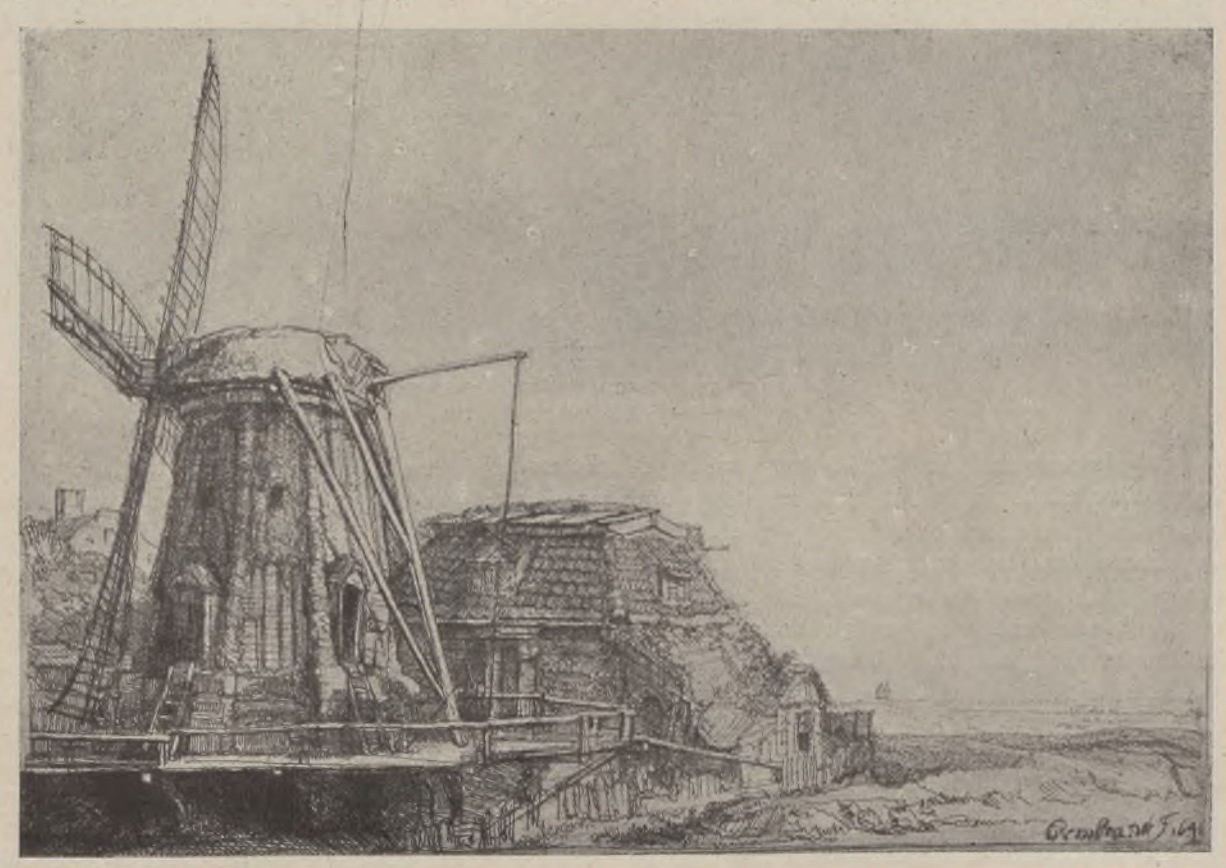
Gegen Ende der dreissiger Jahre verändert sich das Verhältnis Rembrandts zur Natur vollständig. Es ist psychologisch wohl begründet, allerdings historisch nicht ganz zutreffend, — das erste rein landschaftliche Bild ist von 1638 datiert, Saskia starb erst 1640 — wenn man sagt, der Künstler habe sich nach dem Tode seiner Gattin oft und gerne auf dem Landgut des Freundes Six aufgehalten und dort habe sich ihm, der Welt und Menschen floh, die Wesenheit der Natur eigentlich erschlossen.

Jedenfalls sind die nun folgenden eineinhalb Jahrzehnte, also etwa die Zeit von 1640 bis 1655, da die Landschaft als Thema in seinem Schaffen überwiegt, entscheidend für Form und Geistigkeit seines Werkes.

Ein Blatt des Berliner Kupferstich-Kabinetts (H. d. G. 164) vom Ausgang der dreissiger Jahre zeigt eine Flachlandschaft mit Fluss und Kühen und im Hintergrunde Andeutungen von Bäumen. Eine zweite Zeichnung derselben Sammlung (H. d. G. 180),

entstanden etwa um 1650, gibt ein ähnliches Motiv: eine Ebene mit Fluss und zwei Schiffen, ein Mann, der ein Kind an der Hand hält. Schon das Material — Rembrandt benutzt bei seinen früheren Zeichnungen mit Vorliebe die Feder, später die Kreide — erklärt zu einem Teil die Verschiedenheit des Ausdruckscharakters. Das frühe Blatt ist übersät von eckig gebrochenen wirren Strichlein, beim spätern genügen wenig kräftige, fast nur wagrechte Linien. Obwohl die erste Zeichnung weit mehr ins einzelne hinein ausgeführt ist, giebt die spätere eine um vieles stärkere Belebung des Ausdrucks, nicht nur in der Gesamtstimmung, sondern in jedem Detail, die Bäume, die Menschen, das Wasser, dort zittrig, unbestimmt und ungefähr, sind hier in ein paar Strichen mit höchstem Nachdruck ausgeprägt. Der Himmel dort ein nüchtern leerer Raum, breitet sich hier in unbegrenzter Weite.

Um den Gegensätzen von einer anderen Seite her nahe zu kommen: die radierte Windmühle von 1641 (B 233) ist das Ergebnis intensivster Beobachtung der Natur. Mit beispielloser Eindringlichkeit und Unerbittlichkeit sind hier Sein und Wachstum des Wirklichen von Blick und Phantasie aufgesogen. Thür und Fenster, Dachschindeln und Holzplankenzaun, der Mühlenflügel, alle Erscheinung wird in ihrer letzten Schaubarkeit blossgelegt. Daneben mag man eine etwa zehn Jahre später entstandene Radierung legen, die Landschaft mit dem Milchmann (B 213). Baum und Häuser, der Weg, das Gebüsch uud der Mann sind als Sonderexistenz und als Naturphänomen ohne Belang. Auf das, was hinter diesen einzelnen Dingen steht, kommt es an, auf den unsichtbaren Strom, der jedes Sonderwesen durchströmt und bindet; auf jenen starken, unwirklich farbigen, rhythmischen Zusammenklang, der die Harmonie des Bildes ausmacht. Was hier geschaffen wurde, ist nicht irgendeine landschaftliche Ansicht, irgendein landschaftliches Motiv, sondern das Naturhafte, das Landschaftliche in seinem dauernden ruhenden Wesen.



REMBRANDT, DIE WINDMÜHLE. 1641. RADIERUNG

Die Reihe der Gemälde setzt etwa mit der Stadt am Berge bei Gewitter (Braunschweig um 1638)



REMBRANDT, LANDSCHAFT MIT KÜHEN. ZEICHNUNG
BERLIN, KUPFERSTICH-KABINETT

ein und schliesst mit der Windmühle von 1650. Dort ein Stück Natur, leidenschaftlich erregt und durchwühlt von stürmischer Bewegung: stürzende Gewitterwolken, unterbrochen von jäh erhellten weissen und blauen Wolkeninseln, ein Stück Erde, sturmdurchrast und von grellen Sonnenstrahlen durchzuckt. Und hier: die breit und ruhig gelagerte Mühle, mächtig, hoch und feierlich, aus schattiger, kaum bewegter Erde emporwachsend, selber unbewegt, aufgerichtet vor einem riesigen gleichmässig erhellten abendlichen Himmel. Dort wird in endgültiger Zusammenfassung jugendlicher Antriebe die Monumentalität in der erregten Geste und im gegenständlichen Pathos gesucht. Hier wirkt die Landschaft an sich gross, gefühlt und geformt als ein nach eigenen Gesetzen aufgebauter und lebendiger Organismus.

Hiermit sind die beiden Pole festgelegt, zwischen denen Rembrandts landschaftliche Gestaltungen schwingen. Die organische Logik der Entwicklung wird offenbar: im Anfang jenes fanatische Ringen um das Sichtbare in der Natur mit dem Ziel die Erscheinung, die Impression zu fassen.

Aus der Einsicht, wie dauernd schwankend, dauernd verwandelt alle Erscheinung den Händen entflieht, wächst die Sehnsucht nach Erkenntnis und Formung des ewig Ruhenden, Unverrücktseienden im Ding. Das bedeutet, dass das Konstante an die Stelle des Variabeln, das Objekt an die Stelle des Subjekts tritt. Die wichtigsten Zeugnisse dieser Gesinnung sind die Radierungen der vierziger Jahre. Der Inhalt der Darstellung ist ganz gleichgültig: eine strohgedeckte Hütte, ein Baum, ein Fluss, eine Ebene. Entscheidend ist die Eindringlichkeit, mit der auf diesen Blättern frei von Lyrismus und Empfindung das Wachstum und der Organismus der Natur erfasst und bildhaft aufgebaut werden, so dass man wohl sagen kann: dieses ist der Baum, die Hütte, der Fluss, die Ebene, nicht, wie ich sie sehe, sondern wie sie sind. Ihre Lebendigkeit und ihre Organisation sind hier frei von menschlicher Spiegelung nach ihren eignen Gesetzen geformt.

Aber die Erkenntnis, dass alle Gestaltung der Realität um ihrer selbst willen notwendig Stückwerk bleibt, dass Erscheinung sowohl wie Organismus nur von der Idee durchleuchtet zu restlosem Ausdruck kommen, blieb Rembrandt nicht verborgen. Die Arbeiten vom Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre, wo alles Gegenständliche, alles Wirkliche gelöscht und von einer Welle innerlicher Lebendigkeit durchströmt ist, geben davon Zeugnis. Schon in dem Winterbildchen der Kasseler



REMBRANDT, FLUSSLANDSCHAFT. ZEICHNUNG
BERLIN, KUPFERSTICH-KABINETT

Galerie von 1656 wird das spürbar. Da ist ein gefrorener Kanal, Schlittschuhläufer, eine Brücke, ein Bauernhaus, ein Schlitten. Aber diese Einzeldinge sind nicht gesondert da, alles ist eingehüllt in das starke winterliche Sein, das wie ein Odem alles erfüllt und durchdringt, die hartgefrorene Erdkrumme, den stumpfen Himmel mit seinen grauweissen Wölkchen und die frostklare Atmosphäre.

In diesem Sinn sind auch die Radierungen von Ende der vierziger Jahre zu deuten, wo über der verschwimmenden Einzelform riesige Horizonte in dunstigen Weiten sich spannen, und von den Gemälden mag hier vor allem auf die Landschaft mit der Ruine auf dem Berg (Kassel um 1650) und auf die schon genannte Windmühle von 1650 hingewiesen werden. Es ist der Mann Rembrandt, der zwischen jenen beiden Polen steht. Und dass er gerade in diesen Jahren, die jenseits jugendlichen Überschwangs und doch auch noch ohne Bewusstsein der innerlichen Gesichte des Alters zum ruhenden Sein der Dinge hinneigen, zur Natur, dem grössten Objekt der Sichtbarkeit, kam, ist eines der wunderbarsten Phänomene dieses mit immanenter Logik wirkenden Schaffens.

In der Landschaft Rembrandts erfüllt sich der Formwille und das Naturgefühl eines, zweier Jahrhunderte.

Wenn Dürer auch mit Bewusstheit immer das ruhende Wesen der Dinge gestaltet hat, so war doch auch ihm schon — die Handzeichnungen legen davon Zeugnis ab — die Vorstellung von der Schönheit der Erscheinung oft genug lebendig. Und die Erscheinung als Formidee bleibt das Ziel. Schon mancher Zeitgenosse Dürers, Altdorfer etwa, Wolf Huber und Urs Graf, Hans Baldung mühen sich lebhaft um sie und dann kann man Jahrzehnt um Jahrzehnt beobachten, wie der Boden allmählich sich lockert, wie die Dinge anheben zu schwingen und in Nerv und Gelenk zu zucken.

In ähnlicher Weise wandelt sich das Naturgefühl. Die Landschaft des Genter Altares — spitze langstielige Bäumchen und zierliches Buschwerk — sehr geschmackvoll, höchst delikat empfunden und gemalt, ein fein geschliffener Edelstein, aber keine lebendige Natur. Auch Dürers landschaftliche Ansichten wirken, ganz im Gegensatz zu der quellenden Fülle und Frische seiner Zeichnungen, merkwürdig befangen, gestellt, zusammengesetzt.



REMBRANDT, LANDSCHAFT. UM 1638
BRAUNSCHWEIG, GEMÄLDEGALERIE

Wirkungsvoll angeordnete, stillebenhafte Staffagen und Hintergründe, nur keine Natur. Undenkbar bei ihm eine landschaftliche Ansicht als ausreichendes Thema für ein Gemälde.

Sehr viel freier und unbefangener stehen einige Vorgänger Dürers und manche seiner Zeitgenossen zur Natur. Man mag an das gross empfundene, gobelinartige Genfer Seebild des Konrad Witz denken, vielleicht sogar an Lukas Moser, an manche frühe Niederländer, jedenfalls auch hier wieder an Altdorfer, und seine Freunde und unter den späteren an Adam Elsheimer.

Die italienische Landschaft der Zeit, die Landschaft des Leonardo, des Giorgione, des Tizian ist intensiver und zugleich nervöser empfunden, sinnlicher geformt, aber das Landschaftliche ist hier meist nur der stimmungserzeugende, stimmungsbindende Grundton, aus dem sich die Melodie des menschlichen Antlitzes, des menschlichen Geschehens hebt.

Die entscheidende That geschieht in den Niederlanden. Pieter Bruegel hat die erste moderne Landschaft gemalt, das besagt, er hat zum erstenmal die Landschaft als Natur, die Natur als Wirklichkeit und zugleich als Organismus begriffen.

Die Landschaft Rembrandts ist der riesige Abschluss, die starke Erfüllung des Werkes dieser Generationen. Hier wird die Sichtbarkeit als Erscheinung geschaut und zugleich in der Erscheinung das Bleibende geformt. Hier wird die Welt als Wirklichkeit begriffen und zugleich als unwirkliches Phänomen gefühlt.

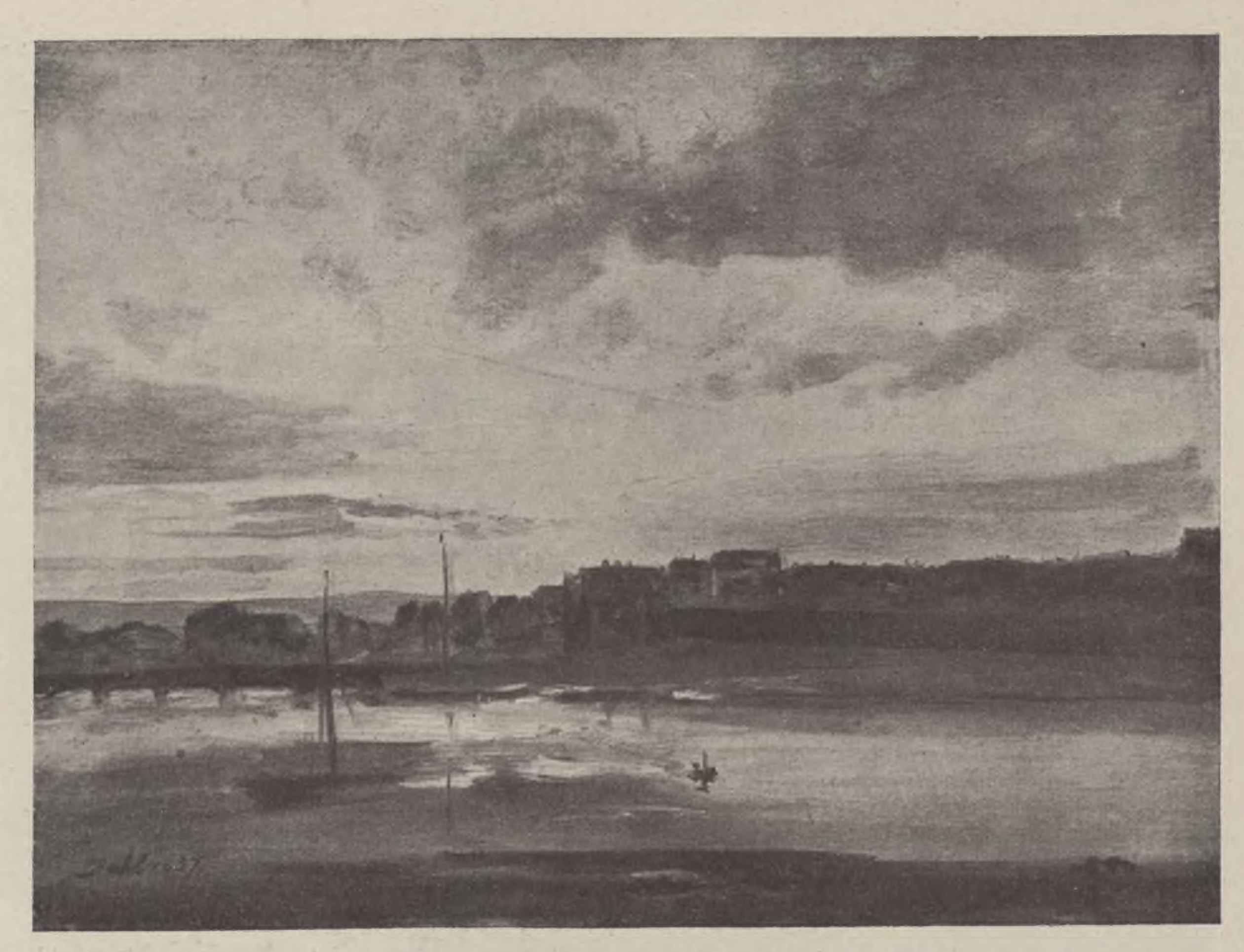
Zunächst bei Rembrandt, der manches von ihm gelernt haben mag, steht der um ein halbes Menschenalter ältere Herkules Segers, der landschaftliche Prospekte gemalt und radiert hat, die von starker Kraft der Persönlichkeit und einem ungemein sensibeln Empfinden durchdrungen sind, ohne dass er sich zur letzten Freiheit und Unbefangenheit des Schaffens hätte durchringen können.

Der alte Rembrandt hat keine Landschaft geschaffen. Wo, auf biblischen Darstellungen etwa, landschaftliche Hintergründe sich aufthun, sind sie,

ohne individuelle, sinnliche oder stoffliche Bedeutung. Die Natur wird vermöge einer alle Sichtbarkeit durchströmenden, seelischen Kraft, die man als Religiosität bezeichnen mag, als wirkendes, aber nur im Zusammenklang des Ganzen wirkendes Atom in den ungeheuren Kreislauf der menschlichen und göttlichen Dinge eingefügt.



REMBRANDT, DIE MÜHLE. UM 1650
BOWOOD, MARQUESS OF LANSDOWNE



JOH. CHR. DAHL, DIE ELBE BEI DRESDEN-NEUSTADT. 1837
STÄDTISCHE SAMMLUNG, COTTBUS

DEUTSCHE MALEREI
IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT*

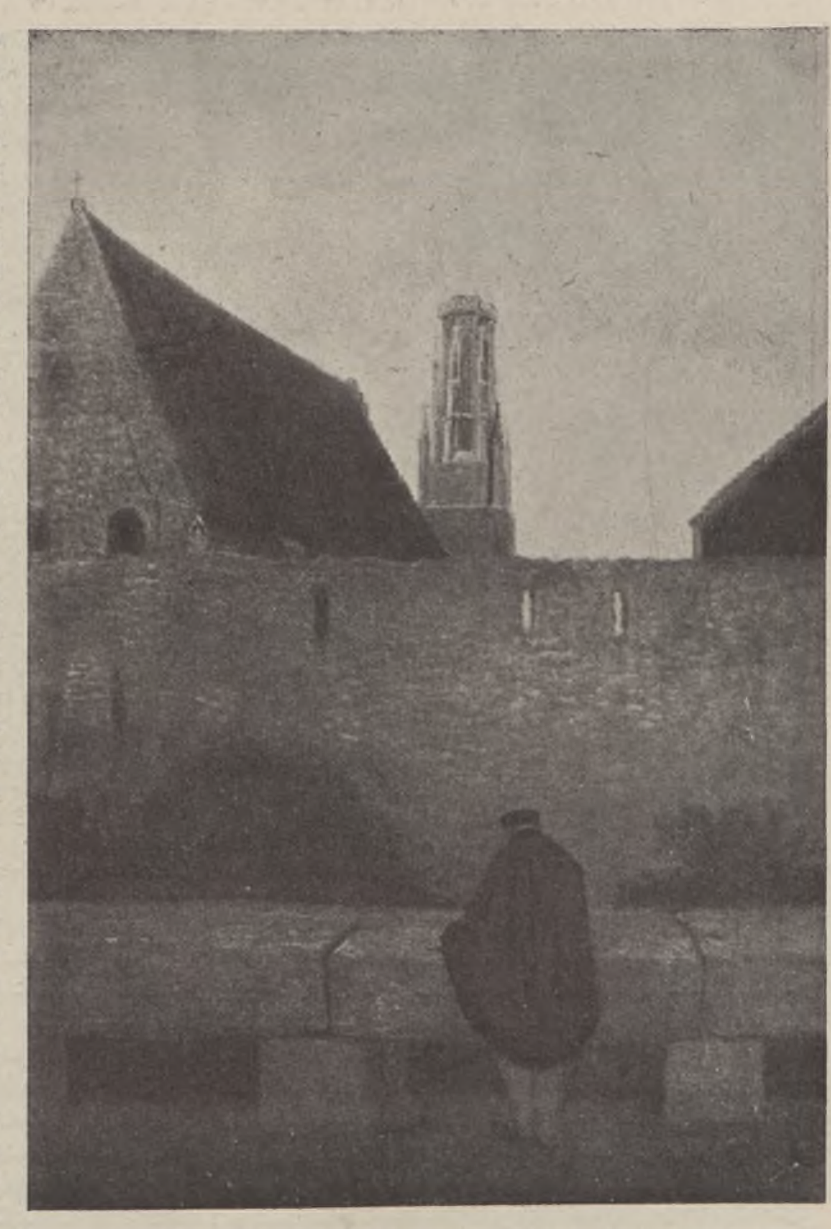
VON

CURT GLASER

Die Entdeckung der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts liegt noch nicht weit zurück. Vor zwölf Jahren veranstaltete Tschudi die Jahrhundert-Ausstellung, die das Material in guter Übersicht zum ersten Male zeigte und einen Begriff gab von den führenden Persönlichkeiten und den Hauptströmungen der künstlerischen Entwicklung. Die Ausstellung war ein einschneidendes Ereignis für das deutsche Kunstleben. Sie wurde bestimmend für die Beurteilung und Einschätzung der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Aber wenn man erwartet hatte, dass sie zu einem Ausgangspunkt werden würde, so trat das Gegenteil ein, sie wurde gleichsam zu einem Schlussstein. Sie machte einerseits das Interesse an den Künstlern, deren Wert sie in ein helleres Licht stellte, nicht zu einem leben-

* Anlässlich der von L. W. Gutbier, dem Inhaber der Galerie Ernst Arnold zu Dresden, veranstalteten Ausstellung.

digen und wirkenden, sondern zu einem historischen und sammlerischen. Und anderseits war es auch eine Täuschung, wenn man etwa gehofft hatte, es sei nun erst mit dem Entdecken ein Anfang gemacht, und wenn man nur suche, so werde noch an vielen Orten ein ungeahnter neuer Reichtum zu Tage gefördert werden. So ist die seltsame Thatsache zu verzeichnen, dass in den zwölf Jahren, die seit der denkwürdigen Ausstellung verflossen sind, unsre Kenntnis von der Geschichte der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts kaum mehr weiter gefördert wurde. Wohl erschienen Einzelschriften über einige der Hauptmeister, wohl gab es gelegentlich kleinere Ausstellungen, die gewissermassen Nachträge und Fussnoten zu den grossen brachten, und die öffentlichen Sammlungen nahmen die Richtlinien an, die gewonnen worden waren, um ihre Bestände zu ordnen und zu ergänzen. Aber es hatte den Anschein, als seien eigentliche Entdeckungen nicht mehr zu erwarten, als sei damals in der Berliner Nationalgalerie wirklich das Beste und das Wesentliche gezeigt worden.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, AN DER STADTMAUER IN GREIFSWALD

Mit um so grösserer Spannung betritt man darum die Ausstellung, die von der Galerie Ernst Arnold in Dresden zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens veranstaltet wurde, und der Galerieleiter und Kunstfreunde aus einer Reihe der grösseren Städte Deutschlands ihre Mitwirkung geliehen haben. Denn zum ersten Male wieder ist das Thema der deutschen Malerei im neunzehnten Jahrhundert gestellt, und wenn es auch in den beschränkten Räumen enger umrissen werden musste, so sollte doch das, was als das Wesentliche erschienen war, die Entwicklung der Wirklichkeitsmalerei, noch einmal zur Darstellung gebracht werden. Kam man aber nach Dresden, weil man Entdeckungen, weil man einen neuen starken Antrieb erhoffte, so muss man seine Enttäuschung gestehen, denn auch hier wieder zeigt es sich, dass es nicht gelingen will, das Bild, das vor zwölf Jahren gewonnen wurde, durch neue Töne zu bereichern. Es soll damit nichts gegen die Ausstellung als solche gesagt sein, wenn nicht dies, dass bei Beschränkung auf das Nächstliegende, auf die Werke der in Dresden ansässigen Maler ein tieferer Eindruck möglicherweise hätte erzielt werden können, während nun ein doch nur kursorischer Überblick über das Gesamtgebiet gegeben wurde. Dass aber den bisher bekannten Namen kein neuer von entscheidender Bedeutung hinzugefügt werden, dass das Gesamtniveau der



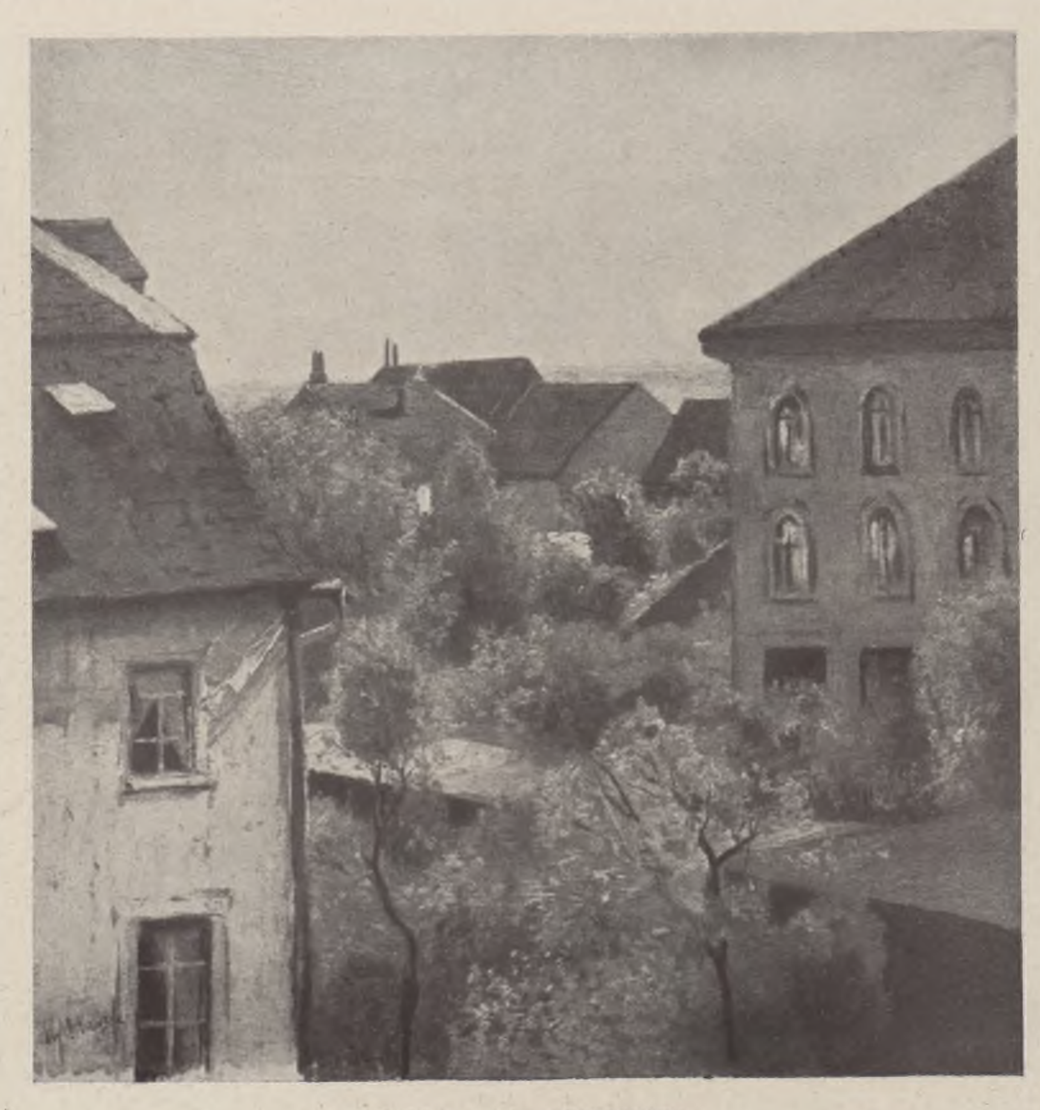
WILHELM VON LINDENSCHMIT, EMPFANG. 1855
NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

künstlerischen Leistung nicht höher angesetzt werden konnte, scheint doch in der Natur der Dinge selbst begründet zu sein, da wohl eine breite und lebenskräftige Produktion an vielen Orten gleichsam den Boden lockert, aus dem starke Talente ihre Kraft zu saugen vermögen, diese selbst aber nur erst dünn gesät bleiben.

Wenn eine Erkenntnis in den vergangnen Jahren gewonnen und durch die neue Ausstellung noch gekräftigt wurde, so ist es nur diese, dass manche Erscheinungen, die zuerst überraschend und einzigartig, manche Persönlichkeiten, die durch eigene und selbständige That sich aus ihrer Umgebung zu heben schienen, in die Reihe Mitstrebender zurücktreten, deren Wirksamkeit nun in ein helleres Licht gerückt wurde. So erging es mit Künstlern wie Wasmann in Hamburg, wie Buchholz in Weimar, und so wird es mit Spitzweg in München ergehen. Aber gerade diese Fälle geben auch wieder zu denken, und man fragt sich, ob es mehr in der Natur der Dinge oder mehr in der Natur dieser Art von Ausstellungen begründet ist, dass es so erscheinen muss. Denn wie das Ideal einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ aufgestellt wurde, das aber nur der einen Seite historischer Darstellung, und zwar der des allgemeinen stilgeschichtlichen Ablaufes gerecht wird, so liesse sich eine „Ausstellung ohne Namen“ denken, und diese kleine Jahrhundert-Ausstellung in den Räumen der Arnoldschen Kunsthandlung ist mehr vielleicht, als ihren Veranstaltern bewusst war, und mehr jedenfalls als ihre grosse Vorläuferin in dieser Richtung orientiert. Schon damals in Berlin, wo doch die Akzente weithin sichtbar auf die führenden Meister gelegt waren, war man bestrebt eine breite Grundlage der Darstellung zu gewinnen, in dem man Jugendwerke und Skizzen von Künstlern hervorsuchte, die in ihrer bekannteren und gleicksam offiziellen Produktion sich sehr anders repräsentierten. Es kam weniger darauf an, auch diese Künstler in ihrem vollen Umfange zu zeigen, als gleichsam zu beweisen, dass auch sie sich der grossen Linie einfügen, die es zu demonstrieren galt. Dass man damit dem Ganzen zuliebe das Einzelne fälscht, darf aber nicht verschwiegen werden. Denn wenn etwa Defregger und Lenbach in ihrer Jugend Studien von freiem



ADOLF MENZEL, DER KÜNSTLER MIT SEINEN GESCHWISTERN IM ATELIER. UM 1848



THEODOR HAGEN, HÄUSERGRUPPE

malerischem Ausdruck geschaffen haben, so lässt sich darum doch ihr übriges Werk nicht verleugnen, und wenn diese Studien einerseits in der Entwicklung des Künstlers, anderseits in der Stilgeschichte ihrer Zeit einen Platz beanspruchen, so repräsentieren sie darum doch nicht in gültiger Weise den Namen, mit dem sie verbunden sind.

So kommt es, dass an der Wand der Weimarer Bilder Karl Buchholz in schulmässiger Gebundenheit mit Gleichen-Russwurm und Theodor Hagen erscheint, während es doch feststeht, dass von den dreien Buchholz der erste Platz gebührt, ohne dass darum ein Talent überschätzt werden soll, dessen Grenzen ziemlich eng gezogen waren. Nicht anders ergeht es Friedrich Wasmann in der Umgebung der Eybe, Oldach, Speckter, und wenn auch Grönvolds Schützling immerhin seine Genossen noch überragt, so wird doch mancher, dem die Tantengalerie in Berlin allmählich ein Dorn im Auge geworden ist, eine leise Genugthuung empfinden, wenn hier ein etwas aufdringlich in den Vordergrund gerückter Name in Reih und Glied zurückgeschoben wird. Merkwürdig ähnlich ergeht es in dieser Ausstellung mit Spitzweg, vielleicht darum weil er nicht mit seinen stärksten Arbeiten vertreten ist, aber gewiss nicht allein darum. Denn Spitzweg hat wohl ein Genre geschaffen, aber nicht einen Stil, und über dem anekdotischen Inhalt, der wohl amüsant, aber am Ende nicht selten auch ein wenig abgeschmackt sich hervordrängt, hat man das Wesen der künstlerischen Ausdrucksform nicht immer genügend beachtet. Mit dieser aber rückt er in eine Reihe



HANS VON MARÉES, SKIZZE ZUR PERGOLA-FRESKE IN NEAPEL. 1873
MIT ERLAUBNIS VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG



PHILIPP RUMPF, FAMILIE BEI DER LAMPE. 1863

mit Künstlern wie Lier, Eduard Schleich, Teichlein und Friedrich Voltz, die wie er unter dem Eindruck der Meister von Barbizon stehen, insbesondere Rousseau, Dupré und Diaz studiert haben. Wie dann der eine wieder auf den anderen zurückgewirkt haben mag, das kann dahingestellt bleiben, da alle doch im wesentlichen aus der gemeinsamen Quelle ihre Kunst entwickelt haben. Aber wenn es die „Kunstgeschichte ohne Namen" nicht interessiert, wie weit der Anteil des Einzelnen reicht, so hätte der Kunsthandel, dem doch der Name leider die Hauptsache ist, um so mehr Grund, manchen „Spitzweg" misstrauisch daraufhin anzusehen, ob er nicht aus dem Atelier eines jener anderen Künstler stammt, von denen in dieser Ausstellung die Beispiele nahe beieinander hängen..

Rücken so die Namen in den Hintergrund, so treten die örtlichen und zeitlichen Zusammenhänge allerdings um so überzeugender hervor. Eine Hamburger, eine Dresdener Wand erscheint als in sich geschlossene Einheit, und wenn das Bild auch nicht eben imposant ist, ein wenig hinterwäldlerisch sogar vom Standpunkt der allgemeinen Kunstgeschichte der Zeit betrachtet, so entbehrt es doch nicht der sympathischen Züge, und es steigert sich in Dresden mit den romantischen Phantasien Caspar David Friedrichs und den unmittelbar gesehenen Naturstudien des Norwegers Christian Dahl zu einer Bedeutung, die über die engen lokalen Grenzen hinausreicht. Auch in Frankfurt, wo die eigene Kunstbethätigung mit der Cronberger Malerschule erst nach der Jahrhundertmitte einsetzt, überrascht der einheitliche Ton einer weichen, oft weichlichen Malerei, die gern mit sentimentalen und nicht selten ans Familienblattmässige streifenden Motiven einhergeht. Dielmann, Burger, Burnitz, Rumpf sind die Hauptnamen, und in einer veränderten Farbenskala setzt sich ihre Art noch in den um zwei Jahrzehnte jüngeren Eysen und Steinhausen fort.

Wo der Begriff einer Schule sich in den Vordergrund drängt, da kann man es immer als ein Zeichen nehmen, dass es an einer starken und wahrhaft überragenden Persönlichkeit fehlt, und wo eine solche erwächst, da stellt sich unwillkürlich der



OTTO SCHOLDERER, AUSTERNSTILLEBEN

Name des Mannes vor den des Ortes seiner Wirksamkeit. So geht es in Berlin, wo Maler wie Gärtner, Steffeck, sogar Blechen und Krüger, die vereint wohl etwas wie ein Lokalkolorit geben mögen, weit zurücktreten, wenn an einer Wand eine Reihe Menzelscher Bilder vereinigt sind, unter denen Landschaften wie der „Kreuzberg" und der „Garten des Justizministeriums" aus den vierziger Jahren und die in ihrem prickelnden Reichtum farbiger Details erstaunlich zusammengehaltene „Ballpause" von 1870 oder das stimmungsvolle Familienbild herausragen.

Wie in Berlin Menzel, so steht in München Leibl weithin für sich, und wenn der um „Ersatz" besorgte Kunsthandel alle die kleinen Grössen der Diezschule ans Tageslicht zu ziehen bemüht ist, so mag man es auch in dieser Ausstellung wieder nachprüfen, wie weit all das, was der Münchener „Atelierton" geschaffen hat, neben der starken Kunst des Meisters im wahren Sinne des Wortes ins Dunkel zurücksinkt. Es ergeht umgekehrt wie im Falle Spitzwegs, wo der Name des einen sich nicht als tragfähig genug erweist. Hier steht Leibl um so mehr allein und für sich, je näher ihm die anderen gerückt werden, die so gern mit ihm verwechselt werden möchten. Da sind die bekannteren wie Theodor Alt, Hirth du Frênes und Schider, der mit einem stimmungsvollen, wenn auch fast in dunklen Tönen versinkenden Familienbilde vertreten ist, weniger bekannte wie Laupheimer, Schultheiss, Mathes, die sich mehr oder minder dem Kreise des Meisters nähern, ein Unbekannter endlich wie Hugo Huber, von dem ein interessantes Knabenbildnis gefunden wurde, die beiden Zimmermann, Vater und Sohn, die es nicht verdienen, so herausgestellt zu werden, wie es in Dresden geschieht. Aber auch Schuchs Ruhm scheint nicht auf genügend fester Grundlage zu ruhen, um einer Schätzung, wie sie ihm heut zuteil wird, Dauer zu verbürgen, und selbst gute Bilder von Trübner, wie die beiden Mädchenbildnisse aus den siebziger Jahren, erscheinen fast dünn und allzu geschmäcklerisch neben der sicheren Grösse von Leibls Herrenbildnis, das Trübner selbst einst besass, oder des wundervollen Mädchenkopfes und der unerhörten Meisterschaft des „Kronenwirtes", der in den neunziger Jahren gemalt ist.

München war in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts der Sammelpunkt deutscher Kunst. Es verliert dadurch einerseits selbst seinen einheitlichen Charakter, anderseits strahlt es seine Wirkung nach vielen Seiten hin aus, und Künstler wie Scholderer, Thoma, Viktor Müller, die alle in die Frankfurter Gegend gehören, sind doch nur im Zusammenhang mit München zu verstehen. So verwischen sich jetzt die Grenzen, wenn Uhde aus Sachsen nach München zieht, Liebermann vorübergehend dort Aufenthalt nimmt, Slevogt und Corinth entscheidende Jahre der Entwicklung dort verbringen, um sich dann in Berlin niederzulassen. Wenn Scholderer neben dem bekannten „Violinspieler" durch zwei hübsche Stilleben, Thoma durch eine Reihe typischer Bilder vertreten ist, so überrascht Viktor Müller durch eine von starker Empfindung getragene Kompositionsstudie, ein Blumenstilleben, das an Redon gemahnt, und das leuchtende Farbenbukett einer „Balkonszene" und rechtfertigt damit den hohen Ruf, in dem er bei seinen Zeitgenossen stand.

Stellt das Vorwort des Kataloges das Thema der „Wirklichkeitsmalerei", so überschreitet die Ausstellung hier sehr entschlossen ihre Grenzen, denn Viktor Müller war in der That der Maler der Unwirklichkeit. Und noch weniger wird man Feuerbach und Marées unter diesem Begriffe fassen mögen. Um so weniger als Feuerbach vor allem mit einem hinreissenden Jugendbilde, einer in Tintorettos Geiste erfundenen „Versuchung des heiligen Antonius", Marées neben dem Entwurf zu der Pergola-Freske in Neapel mit einem seiner stimmungsreichsten Gemälde, der „abendlichen Waldszene" von 1870 vertreten ist. Aber das eigentliche, das offizielle Stichwort der Ausstellung lautete: „das Werden des Impressionismus", und mit diesem vielgeplagten Stilbegriff liess sich wohl jede Wahl und jede Auslassung begründen. Sollte aber bewiesen werden, dass die eigentlich impressionistische Kunst nicht nur in der französischen, sondern auch in der vorangehenden deutschen Malerei ihre Wurzeln hat, so ist dieser Nachweis missglückt, wie es nicht anders sein konnte. Denn es gab wohl eine Wirklichkeitsmalerei und eine Bemühung um den malerischen Ausdruck, die auch ihrerseits immer nur im allgemein europäischen Zusammenhang zu verstehen ist. Aber wie Friedrich nicht ohne die Kopenhagener Kunst, Menzel nicht ohne Constable, Spitzweg nicht ohne Rousseau, Leibl nicht ohne Courbet, so sind Liebermann, Uhde, Slevogt, Corinth nicht ohne die französischen Impressionisten zu verstehen, womit über den Bestand einer eigenen deutschen Malerei weder für noch wider das geringste ausgesagt zu sein braucht.

Aber es soll hier weder über das Wort und über das Programm des Impressionismus noch über seine Erfüllung in dieser Ausstellung gerechtet werden. Man weiss, was die Veranstalter meinten, als sie vom „Werden des Impressionismus" sprachen, und man mag den Begriff so gelten lassen, wenn es auch schwer fällt, in Dresden etwa von Carus und Friedrich zu Rayski und Kühl, in Düsseldorf von Lessing und Schirmer zu den Achenbach uud te Peerdt mit diesem Schlagwort allein die Brücken zu schlagen. Genug, dass um die Jahrhundertwende eine lebenskräftige und ihrer Zeit bewusste deutsche Malerei erstanden ist. Ihre Hauptvertreter blieben nicht in München, sondern zogen hinauf nach Berlin, wo ihr anerkannter Führer, Max Liebermann, ortsansässig war. In der Berliner Sezession findet die deutsche Malerei ein anziehungskräftiges Zentrum, um das sich die besten Kräfte scharen. Die Ausstellung zeigt Liebermann mit einigen starken Werken, die zumeist den beiden Dresdener Sammlungen Schmitz und Rothermundt entstammen, der Studie zur „Kleinkinderschule" von 1875, einem Küchenstück von 1883, dem „Biergarten in Brannenburg" von 1893, einem „Delfter Gemüsemarkt" von 1907, dem wundervollen „Kohlfeld" von 1913, das man gern im Besitz der Nationalgalerie wüsste, und einem Gartenbild aus Wannsee aus dem letzten Sommer, so dass in grossen Etappen das ganze Lebenswerk des Meisters sich aufrollt. Slevogt ist neben älteren, bekannten Arbeiten mit zwei Landschaften aus der Pfalz vom vorigen Jahre zur Stelle. Glücklicher noch stellt sich Corinth dar, dessen weitspannendes Talent in dem an Wucht der Gestaltung mit Daumier vergleichbaren „Schlachthaus" von 1907, dem köstlich funkelnden Parisurteil desselben Jahres und der magistralen „Toilette" von 1911 gut charakterisiert ist. Zwei neue Arbeiten, eine „Dame in Rosa" und ein in seiner Üppigkeit pompöses Blumenstilleben legen Zeugnis ab von der jüngsten Entfaltung seiner Kunst.

Das Dreigestirn der Berliner Malerei stellt alles übrige, was sonst in Deutschland geschaffen wurde, weithin in Schatten. Die Ausstellung schliesst wirkungsvoll mit diesem Akkord, indem sie darauf verzichtet, der Auflösung der Berliner Sezession in aufs neue sich zersplitternde Kräfte zu folgen. Denn hier hätte es gegolten, eine andere Ahnenreihe ans Licht zu ziehen. Statt der Wolkenstudien Dahls hätten die heroischen Landschaften Josef Anton Kochs, statt der kleinbürgerlichen Porträts der Hamburger die grossen Entwürfe der Nazarener mit den jetzt aufgerollten Kartons des Cornelius am Eingang gestanden, und manche Künstler, die jetzt auf Grund einer Skizze für das Werden des malerischen Stils in Anspruch genommen werden, müssten mit vollgültigen Werken erneut sich ausweisen.

Aber ob nun dies oder jenes bewiesen werden soll, ob der eine oder der andere historische Beweis glückt oder misslingt, — über alle Begriffe siegt doch das lebendige Kunstwerk. Und wenn es lehrreich sein mag, den Blick einmal auf die Zusammenhänge einzustellen, so ist es genussreicher, sich dem Einzelnen hinzugeben. Dass die Ausstellung in dem einen zu mancherlei Gedanken anregt, und gerade dass sie auch zu Widersprüchen herausfordert, dass sie im anderen nicht versagt und neben der Fülle „namenloser Kunst" auch eine stattliche Reihe der besten Werke deutscher Malerei vereinigte, das macht ihr zweifaches Verdienst.



STRANDHÄUSER, KREIDEZEICHNUNG

LIEBERMANNFÄLSCHUNGEN

VON

EMIL WALDMANN

Kürzlich wurden im Berliner Kunsthandel die beiden hier abgebildeten mit dem Namen Max Liebermanns signierten Buntstiftzeichnungen angeboten und sofort sistiert. Es stellte sich natürlich heraus, dass es Fälschungen sind, nicht etwa harmlose Arbeiten, die kraft der Signatur unter falscher Flagge segeln sollten (wie es so oft bei Leibl-Apokryphen der Fall ist), sondern ad hoc gemachte betrügerische Falsifikate. Die Unterschriften stammen von der gleichen Hand und sind mit demselben Stift gemacht, wie die Zeichnungen selbst.

Das eine Blatt „Strandhäuser" ist 115:185 Millimeter gross, auf blaugrauem Papier mit magerer Kreide gezeichnet, das andre „Frau im Hof" 180:185 Millimeter, auf dünnem graubraunem Papier, ebenfalls mit magerer trockener Kreide, in gelblichbraunem Gesamtton gehalten.

Wirklich geschickt sind nur die Unterschriften gefälscht, die Zeichnungen selbst geben kaum äusserlich die Art Liebermannscher Zeichenkunst wieder, innerlich und genau betrachtet erweisen sie sich als äusserst kümmerliche Machwerke. Wer der Meinung sein kann, Liebermann hätte jemals eine so schlechte Figur gezeichnet, wie diese gebückte Frau da in dem Hofe, der versteht nicht nur nichts von Liebermann, sondern hat auch von den primitivsten Anforderungen seines beschwerlichen Fälscherhandwerks noch nicht die leiseste Ahnung. Von einer anständigen Fälschung wird heute denn doch wesentlich mehr verlangt. Die Figur hat ja gar kein Skelett und keinen Bau. Das kann, auf den Organismus angesehen, ebenso gut oder ebenso schlecht einen Heuhaufen bedeuten wie einen menschlichen Körper. Wenn Liebermann so etwas macht und wenn er es auch nur mit wenigen Strichen andeutet, so drücken diese unter dem Zwang der Anschauung schnell hingesetzten Striche doch Funktion aus, Aufbau, Gelenk, Trennung, Übergang. Hier aber funktioniert gar nichts. Der Fuss, oder der Fleck, der den Fuss bedeuten soll, steht nicht, Hüften und Schultern sind nicht vorhanden, die Arme haben keine Lebendigkeit und der Kopf geht nicht los vom Rumpf, weil sein Hals nicht existiert. Und einem Meister der Suggestion, wie Liebermann, derartig talentlos durchgezeichnete Kübel und diesen törichten Napf zuzutrauen, setzt eine recht weitgehende Arglosigkeit voraus. Sehr amüsant im Sinne dieser Arglosigkeit wirkt das Liniengemenge rechts oben über

dem kleinen Dachschornstein. Hier passiert aber auch nicht das Geringste an Form- oder Raumerlebnis, hier hat die bare Phantasielosigkeit nur still vor sich hingekritzelt. Man muss sich einmal Liebermanns herrliche Kaltnadelradierung der Strandhäuser ansehen und das dann, wenn auch nur in der Erinnerung, vergleichen mit dieser gefälschten Zeichnung. Wie hier räumlich alles durcheinandertaumelt und keine Wand richtig in der Ebene steht, wie hier Land und Meer ein und dieselbe dumpfe Stofflichkeit haben und die ausdruckslos hingesetzten dunklen Striche weder Terrainbewegung noch Räumlichkeit suggerieren! Der Fischer, der da rechts heraufkommt, und den Liebermann mit fünf Strichen macht, ist womöglich noch schlechter als die auftauchenden Segelbootsmasten, von denen man nicht weiss, woher sie auftauchen.

Und vor allem: die Farbe! Liebermanns Pastelle sind glänzend und hell in der Farbe, vollklingend und tief leuchtend, sehr schwingend im Licht und bei aller Durchsichtigkeit in klaren Flächen rhythmisch sprechend. Hier ist nichts als ein mühselig trockener Ton des Einzelstrichs, der sich nie mit dem Ganzen verbindet und daher als Ganzes trübe und stumpf wirkt. Von Verselbständigung der Farbe, von Leuchten der Gesamtfarbe ist keine Rede, von Kostbarkeit veredelter Materie zu schweigen.

Warum wir uns mit solchen Machwerken überhaupt beschäftigen?

Einmal aus äusserlichen, rein praktischen Gründen der Warnung. Denn es ist anzunehmen, dass diese Fälschungen nach dem ersten missglückten Versuch, sie anzubringen, nicht gleich wieder dahin verschwinden, woher sie gekommen sind. Solche Dinge haben immer eine etwas romanhafte Geschichte, mit verwickelter Provenienz von zeitweiliger Vergessenheit und ehemaliger Schenkung und pflegen in gewissen Zeitabständen an verschiedenen Orten immer wieder aufzutauchen und den Markt zu beunruhigen.

Dann aber dienen sie doch auch indirekt zur Bereicherung unsrer Kenntnis von Liebermanns Kunst. Wenn man immer nur echte Liebermanns sieht, gewöhnt man sich schliesslich an diesen Wert wie an seine Selbstverständlichkeit. Sieht man aber gelegentlich auch einmal unechte Liebermanns und fragt sich, warum sie denn nun, abgesehen von allen äusseren Merkmalen, falsch sein müssen und nicht von Liebermann herrühren können, dann schärft man damit wieder einmal sein Gefühl dafür, worin eigentlich in Liebermanns Kunst das Schöpferische besteht, was an seiner Art zur Not lernbar ist und was nicht, was bei ihm die Handschrift bedeutet und was bei andren Manier ist.



FRAU IM HOF. KREIDEZEICHNUNG

DIE BESTEUERUNG DER KUNST

VON

FELIX SZKOLNY

Der Gedanke den Luxus zu besteuern, nicht, um ihn zu bekämpfen, sondern um ihn finanziellen Zwecken dienstbar zu machen, ist uralt. Ein drastisches Beispiel ist der Schluss einer Hochzeitsordnung aus dem fünfzehnten Jahrhundert: „Wer diese Vorschriften nicht halten will, der soll der Stadt zwei Thaler zahlen und mag dann so viel Gäste laden wie er will.“ Die Not der Zeit hat alle Länder gezwungen zur Deckung des öffentlichen Bedarfs diese Steuerform in einem ungeahnten Umfange zu entwickeln. Deutschland hat den Gedanken im Rahmen einer Verkehrssteuer grössten Stils verwirklicht, denn das seit dem 1. August 1918 geltende Umsatzsteuergesetz beschränkt sich nicht auf den Warenverkehr, sondern unterwirft auch solche Leistungen, die nur in Arbeitsaufwendung bestehen, der Steuerpflicht. Dadurch trifft es ausser Industrie und Handel auch Land- und Forstwirtschaft, ja sogar solche Betriebe wie zum Beispiel die eines Droschkenkutschers und Zeitungshändlers, wenn nur der Jahresumsatz 3000 Mk. übersteigt. Die freien Berufe, also die Künstler, Schriftsteller, Ärzte und Rechtsanwälte, bleiben vorläufig noch verschont.

Obgleich die Struktur des Umsatzsteuergesetzes im Vergleich mit dem Gesetz über den Warenumsatzstempel, aus dem es hervorgegangen ist, klar und einfach ist, verleugnet es doch nicht die Hast, mit der die Gesetzgebung jetzt zu arbeiten gezwungen ist. So sind die den Übergang vom Warenumsatzstempelgesetz zum Umsatzsteuergesetz regelnden Bestimmungen so flüchtig redigiert, dass Zahlungen nach dem 1. August aus Geschäften, die vor dem 1. August abgeschlossen worden sind, weder der einen noch der anderen Steuer unterliegen. Was für die Staatskasse einen Ausfall von Millionen bedeutet! Auch in formeller Hinsicht kranken die neuen Vorschriften an dem alten Übel, dass die Sprache der Gesetze die Gesetze der Sprache missachtet.

Die Umsatzsteuer beträgt fünf vom Tausend, bei Luxusgegenständen zehn vom Hundert. Mögen auch sattsam bekannte Vorgänge auf dem Kunstmarkt und die Neigung gewisser Kreise, ihre Gewinne in der Öffentlichkeit prahlerisch auszubreiten, die Einführung einer Luxussteuer begünstigt haben, so hätte man doch nicht vergessen dürfen, dass der Luxus der Befriedigung von Prunk- und Scheinbedürfnissen dient, und schon aus Gründen des guten Geschmacks die Verkoppelung von Kunstwerken mit Juwelen, Taschenuhren, Grammophonen, Pistolen und Kutschwagen vermeiden müssen. Von den Gegenständen, deren Lieferung der Luxussteuer unterliegt, sind hier zu nennen: 1. Edelmetalle, Perlen, Edelsteine, Halbedelsteine. 2. Werke der Plastik, Malerei und Graphik. 3. Antiquitäten, alte Drucke und andere Erzeugnisse des Buchdrucks, diese nur, wenn der Druck auf besonderem Papier (zum Beispiel China, Japan) erfolgt und die Auflage beschränkt ist. Die Abgrenzung der steuerpflichtigen von den steuerfreien Lieferungen bietet der Übung des Scharfsinnes ein weites Feld. Einige Beispiele mögen dies erläutern. Die unter 1. genannten Gegenstände unterliegen bei Verbindung verschiedener Materialien der erhöhten Besteuerung nur dann, wenn sie den wertvolleren Bestandteil bilden. Moderne Möbel mit silbernen Intarsien fallen daher nicht unter die höhere Steuet, wohl aber Möbel aus der Biedermeierzeit, da sie zu den Antiquitäten zu zählen sind. Trödelware scheidet aus, der Unterschied im Sinn des Gesetzes wird nicht immer leicht zu finden sein. Nach den Ausführungsbestimmungen des Bundesrats gehören übermalte Photographien nicht zu den Originalwerken der Malerei. Das trifft aber nur auf übermalte Bildnisphotographien und ähnlichen Kitsch zu, nicht aber auf die Arbeiten ernster Künstler, die eine Photographie, einen Steindruck oder eine andere Reproduktion als Grundlage verwerten.

Befreit sind von der Luxussteuer Originalwerke der Plastik, Malerei und Graphik deutscher lebender oder in den letzten fünf Jahren verstorbener Künstler, wenn sie von dem Künstler, seinen nächsten Erben oder Verkaufs- und Ausstellungsverbänden von Künstlern vertrieben werden.

Die Luxussteuer trifft nur die Lieferungen im Kleinhandel, also die an das Publikum, die Umsätze des Kunsthandels werden daher von ihr nicht berührt, sofern sich der Erwerber durch eine Bescheinigung der Behörde als Händler ausweist. Das Gesetz giebt keine Begriffsbestimmung des Kleinhandels. Es sagt nur, dass eine Lieferung im Kleinhandel nicht vorliegt, wenn der Gegenstand zur Weiterveräusserung erworben wird. Wenn zum Beispiel ein Glasgemälde für einen Neubau an einen Architekten geliefert wird, der das Haus veräussern will, so ist die Lieferung des Glasgemäldes der erhöhten Steuer unterworfen, da es selbst zur Einfügung in den Bau, nicht zum Verkauf erworben worden ist. Im Gegensatz zu dem Entwurf ist durch den Reichstag auch der Verkauf von Privathand an Privathand in den Kreis der der Luxussteuer unterliegenden Verkehrsakte einbezogen worden. Dadurch sollen vor allem die sogenannten *marchands-amateurs* getroffen werden, die in der Maske des Sammlers nicht selten Umsätze erzielen, um die sie mancher Kunsthändler beneidet.

Allerdings sind die Vorgänge im privaten Kaufverkehr schwer zu kontrollieren. Die Massregeln, die das Gesetz vorschreibt, um der Umgehungskünste Herr zu werden (vgl. § 25 Abs. 5 d. Ges.) zeugen von einer unangebrachten Rücksicht auf den Mangel an staatsbürgerlichem Pflichtbewusstsein. Das erstrebte Ziel lässt sich nur erreichen, wenn man sowohl den Käufer wie den Verkäufer zur Selbstdeklaration zwingt, ein Vorschlag, der in einer Zeit, wo jeder Sonnenvorhang, jede Flasche Wein bei Strafe angemeldet werden muss, nicht als drakonischer Eingriff angesehen werden kann.

Von den Formen, unter denen sich die Umsätze im wirtschaftlichen Leben vollziehen, haben die Versteigerungen von je her für das Kunstleben eine besondere Bedeutung gehabt. Das Umsatzsteuergesetz unterwirft die Umsätze bei Versteigerungen grundsätzlich auch dann der Steuer, wenn der Auftraggeber des Versteigerers ein Privatmann ist. Ausgenommen sind jedoch die Versteigerungen, die im Wege der Zwangsvollstreckung oder unter Miterben zur Teilung eines Nachlasses erfolgen. Betrifft die Versteigerung die oben erwähnten Luxusgegenstände, so erhöht sich auch hier die Steuer auf zehn vom Hundert. Daneben ist die Vergütung des Versteigerers für seine Thätigkeit mit fünf vom Tausend zu versteuern. Seit dem 5. Mai 1918, wo die Verordnung zur Sicherung der Umsatzsteuer auf Luxusgegenstände in Kraft getreten ist, wird von den Kunstauktionshäusern im allgemeinen die Steuer nicht auf die Käufer abgewälzt, sondern von den Auftraggebern der Kunstauktionshäuser getragen. Diese Begünstigung des Publikums erschwert naturgemäss die Thätigkeit des Kunsthandels. Besonders getroffen werden Kommissionäre, die im eigenen Namen, aber für Rechnung ihres Auftraggebers auf den Versteigerungen bieten und sich den Zuschlag erteilen lassen, denn die Abwicklung des Geschäftes zwischen ihnen und ihren Auftraggebern unterliegt der Luxussteuer. Um dies zu vermeiden, können allerdings die Kommissionäre den Ausweg wählen, dass sie nicht sich, sondern den Auftraggebern den Zuschlag erteilen lassen. Die Frage kann zu einer alle Teile befriedigenden Lösung nur durch eine Verständigung zwischen den Kunstauktionshäusern und den Kunsthändlern geführt werden. Dabei ist zu beachten, dass, wie bereits erwähnt, die Verkäufe an die Kunsthändler nur dann steuerfrei sind, wenn der vorgeschriebene Ausweis der Behörde vorgelegt wird Das Gesetz bietet keinen Anhalt dafür, dass die Kunsthändler zur Vorlegung dieser Bescheinigung gezwungen werden können. Wird die Bescheinigung nicht vorgelegt, so hat dies zur Folge, dass das Auktionshaus oder sein Auftraggeber auch für die Umsätze an die Kunsthändler die Luxussteuer bezahlen muss.

Zum Schutz des inländischen Kunsthandels ist die Einfuhr, zum Schutz des inländischen Besitzes an Kunstgut ist die Ausfuhr von Kunstgegenständen der Luxussteuer unterworfen. Um aber den Werken der modernen Kunst den Weg ins Ausland nicht zu erschweren, tritt die Steuerpflicht nur ein, wenn der Schöpfer des Kunstwerkes bereits fünfzig Jahre tot ist. Diese Feststellung wird manchmal ihre Schwierigkeiten haben, so bei Werken, deren Zuschreibung zum Beispiel wegen fehlender Signatur unsicher ist. Die Steuerbehörde wird dann jedenfalls tiefgründige, stilkritische Untersuchungen anstellen. Dass es namentlich auf dem Gebiet der Plastik auch Schöpfungen giebt, die das Werk mehrerer Künstler sind, ist dem Gesetzgeber entgangen. In solchen Fällen kann die Steuerpflicht erst in Frage kommen, wenn der massgebende Zeitpunkt bei allen eingetreten ist.

Eine Steuer von zehn Prozent wirkt gewiss nicht befruchtend wie ein Frühlingsregen auf das Kunstleben. Aber bei der ungeheuren Steigerung des öffentlichen Bedarfs ist mit einer Ermässigung um so weniger zu rechnen, als es ja nur mühsam gelungen ist, in letzter Stunde die vom Reichstag beschlossene Erhöhung auf zwanzig Prozent abzuwenden. Die Wirkungen der Steuer werden sich erst ermessen lassen, wenn mit der Rückkehr normaler Verhältnisse die gegenwärtige Inflation des Geldumlaufs beseitigt sein wird.

BERLINER SEZESSION

Der erste Eindruck der Ausstellung verspricht mancherlei; am Ende verlässt man die Säle aber doch wieder mit jener Verdrossenheit, die sich so oft solchen Veranstaltungen gegenüber einstellt. Die Ausstellung ist so gut gemacht worden, wie es ohne bedeutende Einzelwerke immer möglich ist; aber sie wäre befriedigender, wenn die Begabungen, deren Arbeiten der Ausstellung das Gesicht geben, freimütig ihre Bedingtheiten zugäben und weniger starke Augenblickswirkungen zu forcieren suchten.

Die Gesamtstimmung ist ausgesprochen dekorativ. Sie ist es in dem Sinne, dass das Auge eine Klangfülle wahrnimmt, die geistig und gefühlsmässig nicht genügend gerechtfertigt erscheint. Ein grosser Aufwand von Pathos wird verthan; wendet man sich aber ab, so ist alles vorbei. Vor allem andern ist die Darstellung von Phänomenen beliebt. Explosive Sonnenuntergänge, wilde Schicksalsallegorien oder religiöse Ekstasen werden bevorzugt; die deutsche Landschaft sieht aus, als seien Stimmungen aus der Steinkohlenperiode gemalt,

die Menschen sehen aus, als hätten sie sich von einem anderen Planeten auf die Erde verirrt. Die Männer und Frauen der Bildnisse gleichen bengalisch beleuchteten Mondkälbern, und die Landschaften scheinen am jüngsten Tag gemalt zu sein. Die Bilder und Skulpturen schwitzen mit allen Poren gewissermassen Mystik aus; sieht man sich diese „Mystik" aber näher an, so schrumpft sie zur Sensation — zur Ausstellungswirkung. Hinter den Prophetengebärden wittert man etwas Kinomässiges; und prüft man die Genialität des Vortrags, so scheint alles schöne Handwerk, alle Kultur der Malerei vernichtet. Und auf den Trümmern der Überlieferung tanzt die Routine.

Eine überlebensgrosse Auferstehung zu malen, das war von je ein Unternehmen, zu dem erfahrene Künstler sich umständlich rüsteten; der talentvolle Franz Heckendorf improvisiert so etwas nebenbei, in wenigen Monaten, Wochen, wenn nicht gar Tagen.

Géricault hat mit seinem „Floss der Medusa" ein Sensationsbild geschaffen, aber er hat es mit einem so klassischen Meisterkönnen gethan, dass in das Aktuelle der Ewigkeitszug kam. Heute genügt ein raffiniert die Schwächen verdeckender Dilettantismus, wie Erich Waska ihn in den Dienst erregter Zeitempfindungen stellt, um einem Eintagswerk wie dem „Chaos" einen Ehrenplatz in der Berliner Sezession zu verschaffen.

Diese Beispiele sind bezeichnend. Wie diese beiden, recken fast alle jungen Künstler die Glieder aus, dass die Gelenke krachen. Und diese Gesinnung macht selbst das an sich Hoffnungsvolle dann hoffnungslos. Sogar ältere Mitglieder der Künstlervereinigung erscheinen angesteckt vom kühnen Gethue der Jugend. Einer von ihnen spricht den Besucher im Vorwort mit „Wanderer" an und behauptet mit peinlicher Salbung, die Jugend dieser Ausstellung baue „Kathedralen der Zukunft, Turm an Turm, mit Ausblicken in die Unendlichkeit". Wohlfeiler wird es heute nicht gethan. Man sieht im Ganzen eine an Begabungen nicht eben arme unerfreulich und etwas demagogisch wirkende Ausstellung. Aber: „Kathedralen!"

Was kann in solchem Getriebe aus der Geschicklichkeit eines Krauskopf, aus dem Doktrinarismus eines Kohlhoff werden! Um so mehr, als beide, als die meisten neben ihnen, Eklektiker sind.

Im Hauptsaal hängt eine Landschaft von lauter Wirkungskraft, frisch gemalt, die Farben sind kaum trocken. An einer Stelle beginnt die Farbschicht aber schon abzublättern, die helle Leinwand tritt hervor. Künstler, die so arbeiten, sorgen selbst für die schnelle Vergänglichkeit ihrer Werke, sie werden zu ihren eigenen Kritikern. Es scheint, als präpariere jeder Maler seinen Malgrund so sorgfältig, als trage er die Pigmente so gewissenhaft auf, wie die Bedeutung seiner Kunstformen es rechtfertigt. So ist also auch hier eine stille Konsequenz in den Dingen. Und das ist ein Trost.

Karl Scheffler.

❀ ❀ ❀

BERLIN

In einem Atelier auf der Königin-Augustastrasse hatte Hedwig Weiss eine Anzahl ihrer Bilder und Zeichnungen ausgestellt. Diese Künstlerin gehört neben Dora Hitz, Käthe Kollwitz und Maria Slavona, ihrem Alter, ihrer Art und ihrer Kunstgesinnung nach. Auch sie ist eine Schülerin Stauffer-Berns und der Münchener Akademie, und auch sie hat sich dann selbständig weiterentwickelt unter den Einflüssen der im Zeichen der Schatten und später des Impressionismus stehenden Zeit. Doch ist sie, im Gegensatz zu den drei anderen Malerinnen, deren Namen der Geschichte der neudeutschen Malerei angehört, niemals recht zur Geltung gelangt und mehr als billig im Hintergrund geblieben. Die Ursache liegt zum Teil wohl in persönlichen Eigenschaften, in einer Zurückhaltung, die im Kampf um die Öffentlichkeit nichts weniger als nützlich ist, so sympathisch sie auch menschlich berührt; die Ursache liegt aber auch in den Arbeiten selbst. Diese gehören jener Art von Kunst an, der gegenüber man beständig sagt: beinahe! Ein letztes Etwas fehlt immer, ein letztes an Temperament, Bestimmtheit und Entschiedenheit der Anschauung. Man möchte sagen, es ist Frauenkunst, der die Nähe von frischer männlicher Anregung fehlt. Berthe Morisot hatte letzten Endes nicht mehr Talent als Hedwig Weiss; und eine erfolgreiche Malerin wie Charlotte Berendt ist nicht begabter; die eine lebte aber neben Manet und entwickelte sich an seiner Kunst, und die andere steht Lovis Corinth sehr nahe. Hedwig Weiss steht allein, zu sehr allein, ohne — als Frau und der Stärke ihres Talents nach die Fähigkeit zu haben, ganz selbständig zu werden. Das hat ihren Farben und Formen etwas zurückhaltend Ängstliches gegeben, das sich in den Bildern vor allem in einer gewissen Verblasenheit äussert. Dass schöne Eigenschaften in dem Talent enthalten sind, zeigen zumeist die Aquarelle. Dem ersten Blick erscheinen auch sie oft konventionell, beim näheren Hinsehen aber entdeckt man allerhand Feinheiten und Züge voll selbständiger Frische. In dem staubigen Atelier waren die primitiv aufgehängten Blätter denkbar ungünstig zur Anschauung gebracht. Vielleicht findet sich ein Kunstsalon, der zum sechzigsten Geburtstag der Künstlerin (im Jahre 1920) einmal zeigt, wie sich die besten Sachen in einer gepflegten Umgebung, gut gerahmt und geschmackvoll verteilt ausnehmen. Es würde sich lohnen. Und Hedwig Weiss kann diese Genugthuung von Berlin fordern.

K. Sch.



HANS THOMA, BAUERNSTUBE MIT HOLZSCHNITZER
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Philipp Otto Runge, Bilder und Bekenntnisse. Herausgegeben und eingeleitet von Gustav Pauli. Furche-Verlag, Berlin. Liebesgabe Deutscher Hochschüler. Neunte Kunstgabe.

F. H. Ehmcke, Amtliche Graphik. Vierte Flugschrift des Münchener Bundes. Verlag Hugo Bruckmann, München.

Pierrot, Ein Gleichnis in sieben Liedern von Alex. von Gleichen-Russwurm. Mit 7 Heliogravuren nach den Radierungen von Rolf Schott. Verlegt von Rainer Wunderlich, Leipzig.

Dürer-Michelangelo-Rembrandt von Dr. Hans Preuss. Leipzig, A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung.

Weihnachten in altdeutscher Malerei. 16 Gemälde des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in farbiger Wiedergabe mit Einführung von Hans Naumann. Furche-Verlag, 1918.

Die Sammlung des Freiherrn August von der Heydt, Elberfeld. Ausgewählte Werke der Kunst der Gegenwart. Herausgegeben und eingeleitet von Carl Georg Heise. Kurt Wolff Verlag, Leipzig.

Alt-Holländische Bilder von W. Martin. Mit 127 Abbildungen. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co.



WENIGSTENS!

Auf einer englischen Kunstauktion wird ein Bild ausgerufen, das der Auktionator als Tizian bezeichnet. Während des Bietens ruft eine Stimme zweifelnd: „Ist es aber auch ein Tizian?" Worauf der Auktionator antwortet: „At least Tizian!"

❀

NOCHMALS TIZIAN

Ein andermal wird auf einer englischen Auktion wieder ein Bild als Tizian versteigert. Als die Gebote die Höhe von fünf Pfund erreicht haben, fragte jemand: „Ist das Bild gezeichnet?" Der Auktionator (empört): „Glauben Sie, dass Tizian für fünf Pfund ein Bild gezeichnet hat?"

❀

KUNSTAUKTION

Ein englischer Kunstversteigerer ruft ein Bild aus, dessen wunderschönen Goldrahmen er rühmt. Als die Gebote bis zu einer gewissen Höhe gestiegen sind, fragt jemand: „Ist der Rahmen das aber auch wert?" Der Auktionator antwortet entrüstet: „Soviel ist ja das Bild allein wert!"

VORSCHLAG ZUR GÜTE

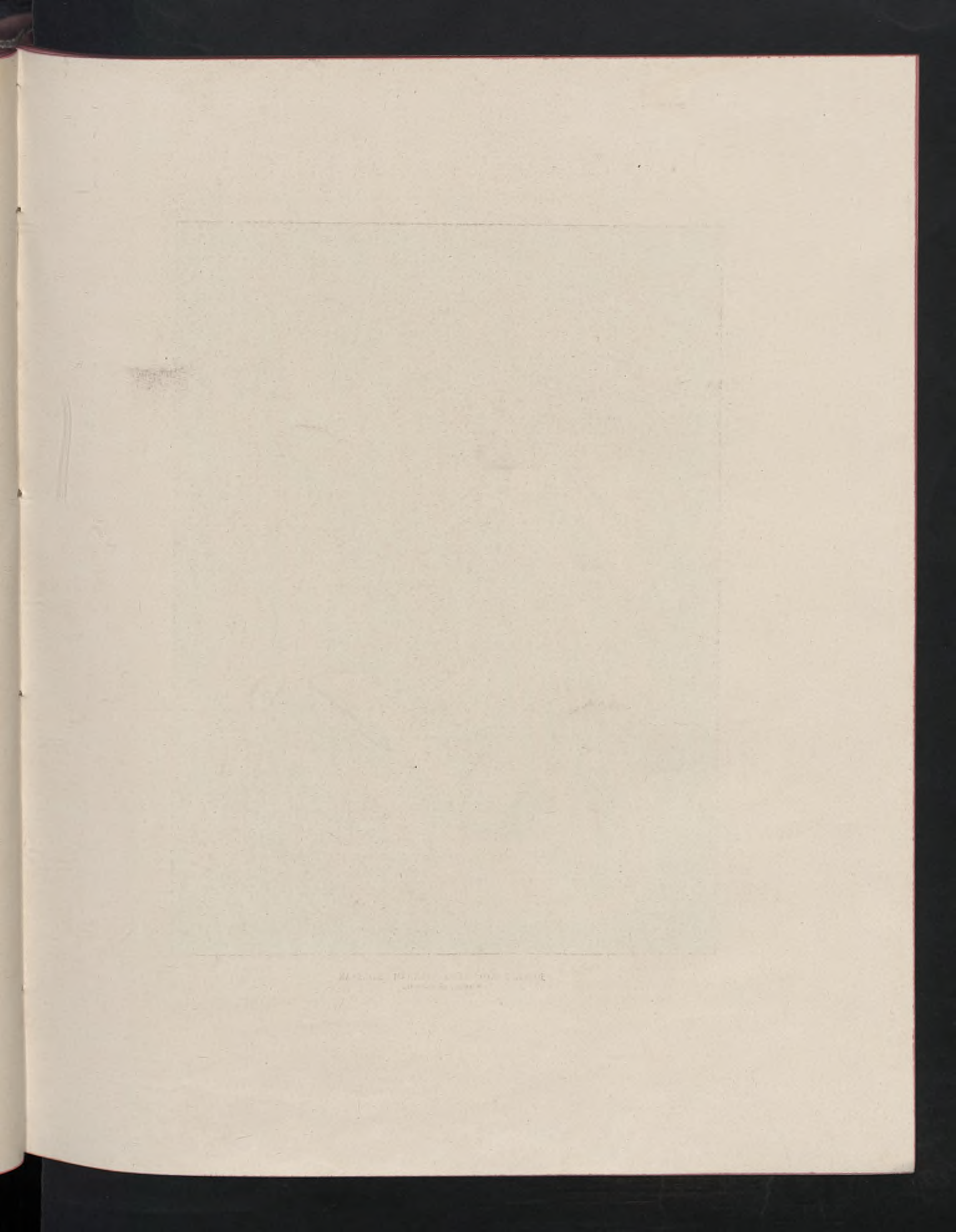
In die Hauptstadt eines südeuropäischen Königsreichs kam ein deutscher Kunstgelehrter, um ein wichtiges Werk des älteren Holbein — über den er eben arbeitete — zu studieren. Da er gut empfohlen war, wurde er vom deutschen Gesandten zu Tisch gebeten. Nach dem Essen nahm dieser Diplomat den Gelehrten beiseite und sagte zu ihm: „Hören Sie mal, können Sie es nicht machen, dass das Bild vom jungen Holbein ist? In der Königlichen Familie legt man grossen Wert darauf."

❀

NICHT NATURWAHR

Ein amerikanischer Millionär, der den Ruf hatte, sein grosses Vermögen in nicht einwandfreier Art erworben zu haben, liess sich von Sargent malen und hängte das Bild in seine berühmte Galerie. Als er einem Besucher die Sammlung zeigte, fragt er ihn, ob er das Bildnis, das den Millionär mit den Händen in den Taschen darstellt, ähnlich und charakteristisch fände. Der Besucher meinte: „Nein". Der Millionär: „Warum nicht?" Der Besucher: „Es wäre das erste Mal, dass Sie die Hände in Ihren eigenen Taschen haben."

SIEBZEHNTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





JOACHIM SKOVGAARD, ABRAHAM UND ISAAK
WIBORG, DOMKIRCHE



OSKAR KOKOSCHKA

VON

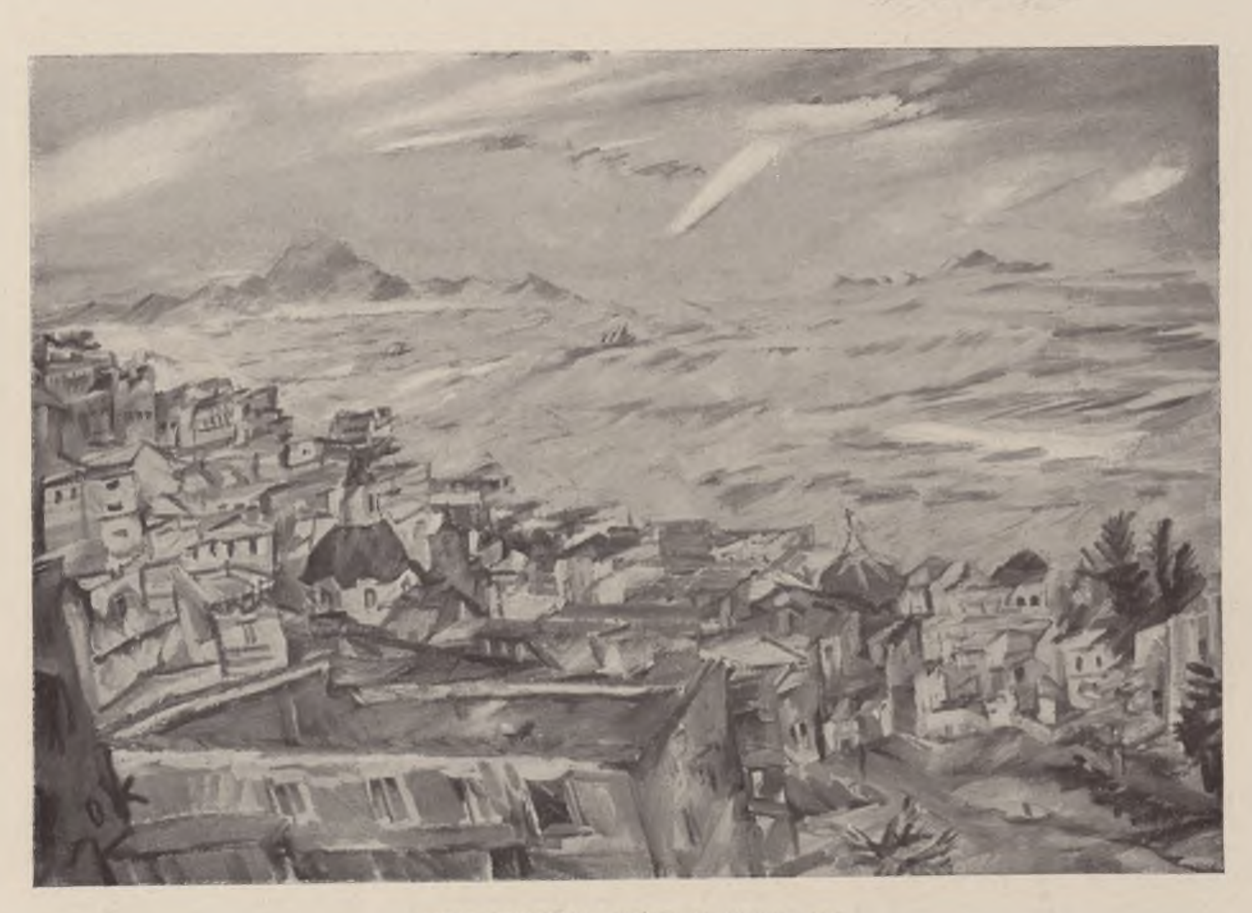
KARL SCHEFFLER

Vor einiger Zeit habe ich versucht Max Pechsteins und Erich Heckels Kunst an dieser Stelle so zu besprechen, wie der ruhig Urteilende sie sieht, frei sowohl von parteitendenziöser Übertriebenheit wie von Verkleinerungssucht, sich zwingend zu jener abwartenden Neutralität der Empfindung, die ehrlich forschenden Kunstbeurteilern nicht genug empfohlen werden kann. Eine Kollektivausstellung von Bildern, Zeichnungen und Lithographien des Österreichers Oskar Kokoschka bei Paul Cassirer giebt jetzt erwünschte Gelegenheit, eine Wertung auch dieses Künstlers im gleichen Sinne zu versuchen.

In diesem Fall ist ruhige Besonnenheit besonders angebracht, weil Kokoschka seit einigen Jahren von einer Gemeinde begeisterter Maler, Dichter und Kunstfreunde in einer verstiegenen Sprache verherrlicht und als Messias ausgerufen wird. Die Feststellung dessen, was ist — soweit sie einer determinierten Fassungskraft überhaupt möglich ist — hat im Fall Kokoschka grundsätzlichen Wert; sie ist aber auch eine Handlung der Gerechtigkeit dem ernsten und begabten Künstler gegenüber. Der Zweiunddreissigjährige kann fordern, besser eingeschätzt zu werden, als es von den dichterischen Superlativen der Weggenossen geschieht, nämlich sachlich und kritisch.

Die Ursachen des Überschwangs sind leicht einzusehen. Sie werden deutlich, wenn man feststellt, dass Kokoschkas Kunst nicht nur malerisch orientiert ist, sondern ebenso sehr psychologisch und literarisch. Dieses lebhafte Talent erregt nicht so sehr durch seine Anschauungsform, als vielmehr durch seine Art die Dinge geistig aufzufassen. Er schafft sensationell, weil er in neuer Form ein Ideenmaler ist. Und man weiss aus der Geschichte der neueren Kunst, dass vor allem immer Ideen etwas Aufrührerisches haben.

Zum zweiten wird der Erfolg bedingt durch die Art, wie sich im Talent die Kräfte mischen.



OSKAR KOKOSCHKA, NEAPEL IM STURM. 1913

Es ist diesem Künstler die Selbstsicherheit derer eigen, die keiner Art von Hemmung mehr unterstehen, ja, es steigert sich bei ihm diese Sicherheit bis zu einer edlen Kühnheit. Er lässt sein Fühlen und Denken fast mit jener Freiheit ausströmen, die das Traumleben beherrscht, die den Wachenden aber meistens wieder verlässt; er hat in hohem Maasse die Tugend an sich selbst zu glauben. Und das verleihte seinen Malereien einen Schwung, dem man sich nicht entziehen kann. Dieser Kraft der Empfindung, die freilich, um alles zu sagen, durch die Freudschen Theorien dahingegangen zu sein scheint, ist nun aber eine ungewöhnliche Geschicklichkeit der Darstellung, eine Virtuosität gesellt, wie sie so sinnlich lebhaft nur auf Wiener Boden gedeiht. Es ist ungefähr wie bei dem Musiker Richard Strauss, der tiefsinnig als Psychologe daherkommt und imgrunde ein Charmeur, fast ein Operettentemperament ist und der eben durch diesen Widerspruch die Zeitgenossen so mächtig erregt und verführt. In Kokoschkas Malereien ist neben dem Furor und dem Tiefsinn ungehemmter Wirkungsabsicht immer auch eine Koketterie, die besticht, eine Süssigkeit, die sich einschmeichelt. Zum dritten aber stellt sich, eben in dem Augenblick, wo die Spannung gefährlich wird, das Akademische, da heisst das Konventionelle ein.

Diese Mischung ist für ein Publikum, das mit allen Sinnen Neues will, das aber nicht eben scharf zu unterscheiden versteht, unwiderstehlich. Was Kokoschkas Kunst, vor allem bei der Jugend, eine starke Resonanz sichert, ist das Stimmungshafte darin. Das Wesen des Stimmungshaften ist, dass grosse Teile der Erscheinung, der „Wahrheit“ absichtlich ignoriert, ja vernichtet werden um das eine, das wirkt, desto stärker herauszubilden, dass das Subjekt über das Objekt den Sieg davonträgt und den Jubel über diesen Sieg im Fluss der Formen, im Singen der Farben, im Glanz der Technik froh, aber auch etwas eitel, offenbart. In dieser Weise denkt der Österreicher, der die Luft der Wiener Kunstgewerbeschule geatmet hat und der alles Leben in seine von Natur lyrisch liebenswürdigen, aber von der Zeit erregten und ehrgeizig angespannten



OSKAR KOKOSCHKA, STOCKHOLMER LANDSCHAFT. 1917

Empfindungen hineinzieht, bis sie deren Farben annehmen, die ganze Erscheinungswelt in Stimmungen, er baut alle Dinge ideenhaft auf und umgiebt sie mit einer Atmosphäre eigenwilliger Romantik. Indem er es aber thut, wird seiner zeichnenden und malenden Hand alles zur Arabeske. Form und Farbe bewegen sich wie sich die Sprache mit Rhythmus, Reim und Klang im Gedicht dahinbewegt, die Artistik bemächtigt sich der Ideen, neben die Absicht tritt der Geschmack.

Vor den Bildnissen spricht man spontan den Namen Lenbach aus. Nicht allein um des nachgeborenen Venezianertums willen, nicht nur weil man erkennt, wie mit raffinierter Skizzistik die tizianische Form im Sinne Lenbachs umgedeutet worden ist, sondern auch, weil die dargestellten Menschen gewissermassen psychologisch skelettiert werden. Jedes Bildnis Kokoschkas ist wie ein „sprühendes Feuilleton." Jeder Mensch erscheint psychologisch wie auf eine Formel gebracht, und darum ist der Ausdruck immer auf die Spitze getrieben. Dieses lässt, wie bei Lenbach, die Bildnisse im ersten Augenblick stark wirken, hat aber den Nachteil, dass der Ausdruck beim längeren Hinsehen leicht zur Grimasse erstarrt. Es ist zuviel „Auffassung" da; doch ist die Auffassung immer geistvoll. Zuweilen erhebt sie sich bis zum Dichtersichen, zuweilen bis zur höheren Charakteristik. Es ist dann nur logisch, dass man vor einigen der neueren Bildnisse die Namen Van Gogh und Munch nennt, wie man vor den frühen an Lenbach denkt. Diesen Weg musste wohl ein Talent nehmen, das ebenso intim, wie mit der Kunst der Vergangenheit, mit dem verkehrt, was die Gegenwart malerisch und geistig bewegt. Die Psychologie konnte beim Rezeptmässigen Lenbachs nicht stehen bleiben, sie kennt den Wert der Impression und hat den Ehrgeiz dichterisch, nicht nur feuilletonistisch in die Sphäre des Symbolischen hinaufzusteigen. Das gelingt auch zuweilen; eine Lenbachnuance bleibt aber doch.

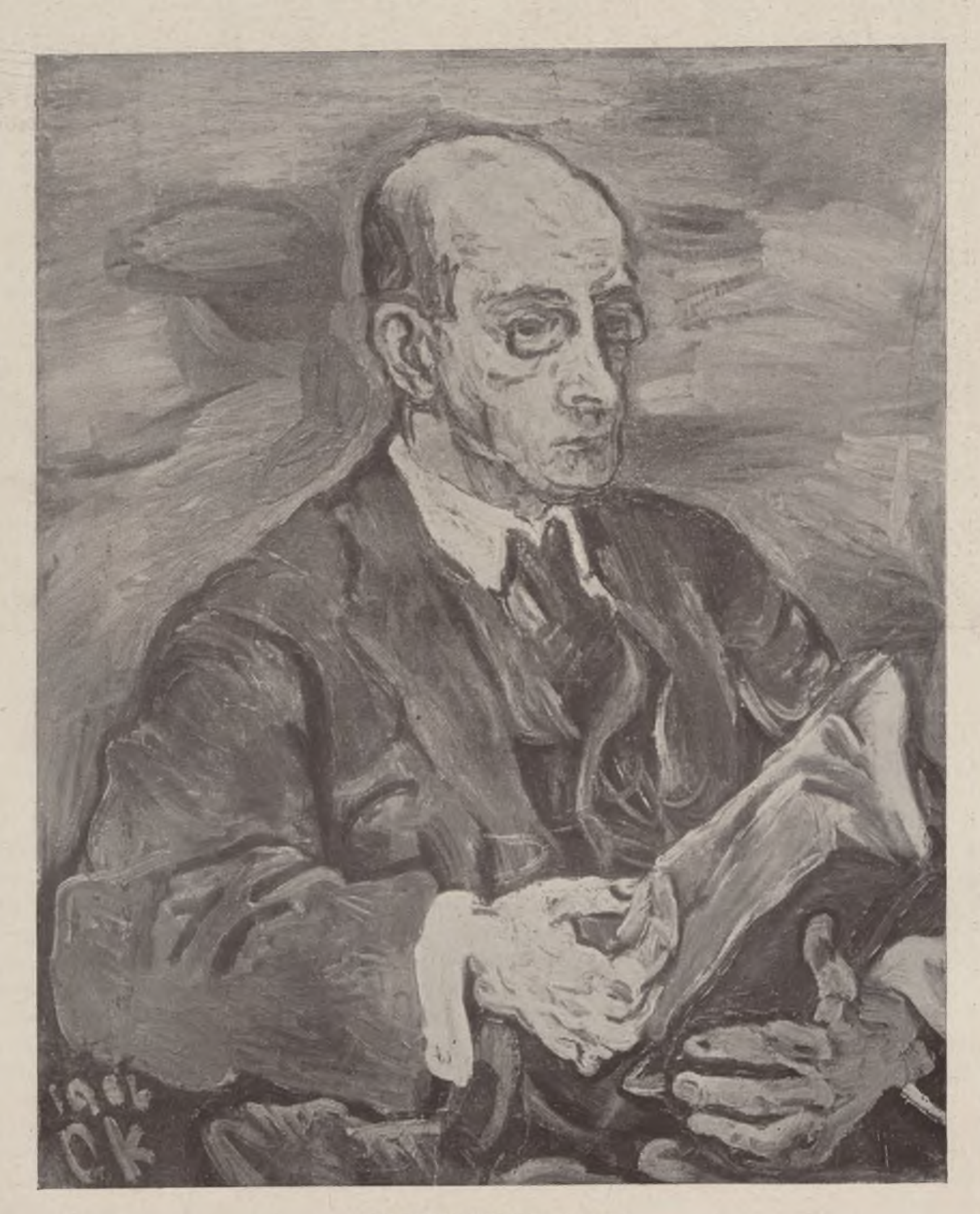


OSKAR KOKOSCHKA, DOPPELBILDNIS. 1914

Am unmittelbarsten überzeugen die Landschaften. Und zwar ebensowohl, wenn man deutlich die alten Meister bezeichnen kann, die zu Anregern geworden sind, wie auch wenn der Zusammenhang mit der Landschaftskunst der Impressionisten unverkennbar ist. Bei Kokoschka ist der Impressionismus koloristisch geworden und dekorativ; aber es ist das Naturgefühl des ersten Eindrucks erhalten. Dadurch kommt in die Landschaften ein kühner Temperamentszug. Man denkt, ohne dass eine unmittelbare Verwandtschaft nachzuweisen wäre, an die späten Landschaften Corinths. Wie Kokoschka zu diesem Maler denn überhaupt Beziehungen hat. Etwas Klingendes und Blumiges ist in Kokoschkas Landschaften, eine gefällige Schönheit ist darin, die der Wahrheit nicht Gewalt anthut.

Was Kokoschka zu Corinth zieht, ist wohl dessen ausserordentliche Fähigkeit, das Akademische mit neuer Lebendigkeit in Beziehung zu setzen, revolutionär zu empfinden und doch eine sehr konservative Natur zu sein. Am meisten spürt man diese Wahlverwandtschaft vor den Bildniszeichnungen, wenn Kokoschka damit auch hinter Corinth zurückbleibt; man spürt sie aber auch vor einem Bild des letzten Jahres wie die „Freunde", das ebensowohl um seiner Konzeption und malerischen Haltung wie auch um seiner Raumlosigkeit willen an Corinths „expressionistische" Bilder der letzten Zeit denken lässt.

Der bewegliche Geist Kokoschkas knüpft viele Fäden. Die „Auswanderer" haben etwas Präraffaelitisches. Madox Brown wäre zu nennen. Nicht weil er ein Bild gleichen Titels gemalt hat, sondern weil in der Empfindung etwas Wesentliches übereinstimmt. Auch in Kokoschkas Bild, dessen Kariertheiten stellenweis zu ergreifen wissen, schwingt jenes romantische Gelüst, das in England von einer Wiedergeburt der Kunst mittels der Idee und — des Eklektizismus träumte. Auch hier durchdringt sich das menschlich Ernste mit einer gewissen affektierten Stilistik; und im „Gehalt" ist etwas Kunstgewerbliches versteckt. Die Darstellung eines Orpheus und einer Eurydike — man würde ohne den Katalog nicht auf mythologische Gestalten raten — ist zu einem schönen Gobelin geworden. Und in der „Windsbraut" wird der dekorative Drang dann ganz offenbar.



OSKAR KOKOSCHKA, Dr. S. 1915



OSKAR KOKOSCHKA, FREUNDE. 1918

Die Form ist sehr bewegt. Gesichter und Hände sind voller Wülste und Buckeln, die Muskeln treten hervor, die Nerven scheinen bloss zu liegen. Jede übertriebene Form soll psychologisch etwas bedeuten. In Gewändern und Hintergründen fliessen die Formen klingend durcheinander. Jede Form aber dient in gleicher Weise syntethischen Absichten. Die Transcendental- und Universalgelüste der Romantik werden offenbar, diese Malerei möchte malen und dichten in einem. Doch sammelt sich immer nur in einzelnen Punkten ein höheres Leben. Überall kämpft das Grauen mit der Süsse, und am Ende muss der Virtuose den Streit schlichten. Was wie Überkraft erscheint, ist ein nervöses Barock. Wie sehr Kokoschkas Malerei im Barock wurzelt, und zwar im österreichischen, an Tiepolo orientierten Barock, verrät die grosse „Windsbraut." Es ist dem Künstler damit eine erstaunlich talentvolle Dekoration gelungen. Es ist ein kokett gewaltthätiges Bravourstück. Und in diesem Sinne bravourös gerät alles, was Kokoschka berührt.

Man erkennt es auch am Technischen. In den frühen Bildnissen erscheint die Fläche wie marmoriert, später ist mit der Ölfarbe gewissermassen modelliert, wie mit farbigen Tonklumpen. Zuerst hat Kokoschka lasiert, mit dünnen Farben getuscht und mit dem Pinselholz dann hineingezeichnet, jetzt ist er sehr pastos geworden. So sehr sich die Technik aber gewandelt hat, die Gesinnung hat sich nicht geändert. Auch die pastos gemalten Bilder sehen wie aquarelliert aus. Alles hat, trotz der Zerrissenheit in der Nähe, aus genügender Entfernung gesehen eine gefällige Glätte, alles kommt aus einem preziösen Geschmack, aus einer liebenswürdigen Natur. Wo Kokoschka das Drohende meint, gerät es ihm unvermerkt zur Schmeichelei, das Rasen der Form wird zum Tanz und das bohrende Ergründen zur geistreichen Improvisation.

Man kann, alles in allem, Kokoschka nicht so einschätzen, wie seine Bewunderer es thun, aber auch nicht so, wie seine Gegner. Er ist ein sehr begabter Künstler, es war fast ein Wunderkind. Sein Talent ist nicht durchaus angenehm, es hat fatale Züge, aber es ist voller Leben und ungemein bezeichnend für unsere Zeit. Es leidet unter dem Schicksal, dass es mehr epigonisch als pionierend ist. Der Dichter



OSKAR KOKOSCHKA, WINDSBRAUT. 1914

Kokoschka hat gelegentlich im übersinnlich-sinnlichen Pathos des „Hohen Liedes“ das Traumwort gesagt: „ich höre die Rufe der Schiffer, die in die Länder der sprechenden Vögel wollen.“ Diese Sehnsucht nach den „Ländern der sprechenden Vögel“ ist wohl Kokoschkas Bestes. Sie hat teil an allen seinen Arbeiten. Es ist eine fast weibliche Sehnsucht, zart, süss und schmerzlich, aber bedient von einer scharfen Klugheit. Und in diesen Polen: frauenhafte Sehnsucht und männliche Geistesschärfe hängt die bewegte und bewegende Kunst Kokoschkas.



OSKAR KOKOSCHKA, DIE AUSWANDERER. 1916-17



MEISTER H. W. G. (UM 1530) LANDSCHAFT. HOLZSCHNITT

DIE BEDEUTUNG DER DEUTSCHEN LANDSCHAFTSKUNST

VON

OTTO ZOFF

Wie um das Jahr 1493 Albrecht Dürer zum erstenmal über die Alpen wandert, hält er manchmal vor einem schönen Ausblick still, um ihn in leichtem Aquarell zu skizzieren. Diese Skizzen sind wohl nur als Notizblätter gedacht, als Erinnerungen, vielleicht nur als ein Zeitvertreib. Da sehn wir eine Mühle am Gebirgsbach; eine schöne Ansicht von Innsbruck; eine Landschaft in Südtirol; endlich die grosse Ansicht von Trient.* Blätter, welche für Dürer selbst nicht von allzu grosser Bedeutsamkeit gewesen sein mögen. Der Mitwelt mögen sie im allgemeinen gleichgültig gewesen sein. Ihr Einfluss war im Umfang gering. Aber im Gegensatz zu dieser geringen Ausdehnung, erscheint uns heute dieser Einfluss als um so tiefer.

Die Blätter geben einen Natureindruck wieder. Albrecht Dürer kam über manchen Umweg durch Süddeutschland von Nürnberg her, woselbst er Altartafeln und religiöse Holzschnitte geliefert hatte. Also Werke, in denen er eine religiöse Tendenz, eine Andacht, welche sich an den Himmel knüpft, gestaltet hatte. Werke, die aus dem Herzen oder aus dem Geist kamen, jedenfalls aus einer Absicht, die nicht im rein Malerischen gelegen war. Werke, für welche die Arbeit des Auges nur eine Vorarbeit bedeutet, und welche zuguterletzt doch der Phantasie, der Kompositionskraft, der Inspiration entspringen. Was er bisher geschaffen, war Ausdruck seines Selbst, nicht Ausdruck der allgemeinen Natur.

Nun sehn wir ihn aber 1493 in Innsbruck, am Brenner, in Trient Studien nach der Natur machen, welche nichts anderes sein wollen als Wiedergabe von Geschautem. Blätter sind es, welche mit sich selbst beendigt sind; welche nichts anderes als eine eigene Vollendung bezwecken. Und damit ist für die deutsche Kunst ein neuer, von ihr noch nicht betretener Weg gewiesen.

* Siehe Kunst und Künstler, Jahrg. XII, Seite 136—142.

Unbewusst, halb spielerisch, verlässt mit ihnen Dürer die Tradition der Jahrhunderte, reisst sich aus der katholischen Kunstgesinnung los und schafft Kunstwerke, die von keiner andern Quelle als der Natur kommen und in keine andre zurückströmen. Die Gotik fällt von ihm. Und ohne es auch nur zu ahnen, erfüllt er die Forderung der Antike.

der Reflexion gelangt die Anschauung zur Herrschaft. Mit seinen späteren Landschaftsstudien erobert er die Natur ganz. Er hat in den zwei Blättern der „Drahtziehmühle", welche durch eine Reihe von Jahren voneinander getrennt sind, die Anstrengungen seines Lebens um objektive Gestaltung dokumentiert. Die erste Fassung, ein



WOLF HUBER, LANDSCHAFT MIT HL. GEORG, HOLZSCHNITT

Dieser unbedingte, alleinige Anschluss an die Natur: ein Prinzip, das in den Hauptwerken Dürers immer irgendwie unerfüllt blieb. Eine stark subjektiv gefärbte Lebensphilosophie bleibt ihr Fundament; die Natur ein Mittel zu ihrer Darstellung. Sobald er aber Landschaften giebt, tritt seine Person hinter dem Objekt zurück. Anstatt

Aquarell, stammt noch aus seiner Jugend her. In manchen detaillierenden Zügen zeugt sie von einer verschärften Naturbeobachtung: als Ganzes aber hängt sie noch eng mit dem vergangenen Jahrhundert zusammen. Man könnte sagen: das Einzelne ist schon richtig erschaut, aber das Ganze ist noch nicht erkannt. Das Bild hat den Fehler



ALBRECHT DÜRER, DIE DRAHTZIEHMÜHLE. WASSERFARBE



ALBRECHT ALTDORFER, LANDSCHAFT. RADIERUNG

aller Bilder aus dem fünfzehnten Jahrhundert: es fällt nach vorne hinaus. Der Künstler weiss ganz einfach nicht, wo der Schwerpunkt einer Landschaft zu liegen hat; ja, er ist sich dieser Frage vielleicht noch gar nicht bewusst worden. Der Schwerpunkt liegt vorne in der rechten Ecke, er zieht das Bild nach rechts hinab. Diese vorderen Häuser sind wohl in das Bild hineingemalt, aber sie hängen nicht mit ihm zusammen. Sie könnten in jedem Momente abrutschen. — In der zweiten Fassung hingegen, einer Silberstiftzeichnung aus seinen reifen Jahren, hat sich alles geändert. Das Bild hat nun einen Schwerpunkt bekommen, der viel weiter rückwärts liegt und in welchem die ganze Fläche ruht. Der Augenpunkt ist tiefer genommen, somit also gleichsam ein alltäglicherer, selbstverständlicherer Standpunkt gewählt. Das Einzelne ist nicht mehr ein Objekt, das neben ein zweites hingemalt ist; es ist nun Bestandteil eines Ganzen, mit einer unbedingten Rolle betraut, nur im ganzen restlos begreifbar. Die Wirkung dieses Ganzen ist das künstlerische Ziel; und nur in seiner Relation auf die Gesamtwirkung wird das einzelne betont oder gedämpft. So haben die Dächer des Vordergrundes ihre Gewichtigkeit verloren; der Blick hält sich an ihnen keineswegs auf. Vielmehr löst sich mit ihnen das Bild nach vorne ebenso auf wie nach rückwärts mit den Hügelketten. Aber die Baumgruppe, welche am Bach, im ersten Mittelgrund, steht, und die ferne Häusergruppe, welche dahinter in den Äckern, im zweiten Mittelgrund, liegt: diese beiden Motive sind die Angeln, in welchen das Bild hängt; und sie erst geben ihm seine perspektivische Wirkung.

Von diesen Blättern hätte die deutsche Kunst ausgehn müssen, wenn sie in ihrer Art und nach ihrer Veranlagung eine antike Kunst schaffen wollte. Denn aus ihnen war das ewige Prinzip der Antike zu lernen: die Natur bis ins letzte zu erforschen, um aus ihren wichtigsten Elementen die grosse Synthese zu geben. Aber die Entwicklung der deutschen Kunst ging an diesen Blättern vorbei, weil Dürer selbst an ihnen vorbeiging, und strebte einem theoretischen Klassizismus nach,



ALBRECHT ALTDORFER, LANDSCHAFT. RADIERUNG

weil er selbst diesem nachgestrebt hatte. Die deutsche Kunst versäumte hier den Anschluss an die Antike für immer, um sich dafür der Antikisierung zu verschreiben.

Damals haben sich nur wenige Künstler an die Landschaften Dürers angeschlossen, nur eine kleine, etwas abseitige Gruppe, welche keineswegs zum Einfluss auf die grosse Entwicklung gelangte. Ein Häuflein Künstler, welche nur zu bescheidenem Ansehn gelangten, nur von ein paar Feinschmeckern der deutschen Renaissance begönnert wurden und welche wenige Jahre nach ihrem Tode wieder vergessen waren. Sie blieben auch den nachfolgenden Jahrhunderten verschollen und erst die Kunstwissenschaft der letzten Jahre hat sie neu entdeckt und erkannt. Man hat sie unter dem Gesamttitel der „Donauschule" gruppiert, einem — gleichsam — provisorischen Notnamen, weil das Material über sie noch lange nicht abgeschlossen, bei weitem nicht geklärt ist.

Das Leben der einzelnen Meister dieser Gruppe ist uns in den meisten Fällen noch verhüllt, und es erscheint mehr als fraglich, ob uns die Archive noch jemals wichtige Nachrichten bringen werden. Was hat aber diese Unkenntnis gegenüber der Thatsache zu bedeuten, dass die Donaukunst neu und mit immer schönerer Bedeutung ans Licht gekommen ist und dass sie uns von so durchaus modernen Werten erscheint, dass man sie — wüsste man es nicht besser — des öfteren in die Gegenwart datieren möchte. In den besten Blättern — den Zeichnungen des mysteriösen Wolf Huber — zeigt sich vor allem ein derartiges Zurücktreten der schaffenden Persönlichkeit, dass man gleichartiges nur mehr wieder in den Genreszenen der späteren Holländer oder in den Landschaften des heutigen Impressionismus wiederfinden kann. Diese Objektivität ist mehr als überraschend, wenn man die Macht der deutschen, durchaus subjektiven Gotik in Betracht zieht. Diese Objektivität ist die erste, thatsächliche Befreiung von dem Geiste der Kathedralen, sie ist Renaissance. Sie ist Naturstudium und Gestaltung nach den Gesetzen der allgemeinen Natur. Sie ist nicht mehr Ausdruck



HANS S. LAUTENSACK, LANDSCHAFT MIT HAGAR, VOM ENGEL GETRÖSTET. STICH

des Individuums, sondern (soweit dies überhaupt möglich ist) Wiedergabe der realen Erscheinung. Sie ist die erste Rationalität des deutschen Geistes seit den Werken der frühesten Gotik.

Als Begründer der Donauschule gilt allgemein der Regensburger Meister Albrecht Altdorfer. Seine Thätigkeit als Stadtbaumeister und Tafelmaler liess ihm nicht viel Zeit, seinen privatkünstlerischen Neigungen nachzugehn. Und so besitzen wir von ihm nur wenige Stiche, welche die Landschaft als Selbstzweck wiedergeben. Diese Blätter aber gehören zur feinsten Kabinettkunst. Mit einer Sensibilität, welche beinahe zur Feminität wird, giebt er den Zauber der stillen Landstriche an der Donau, vielleicht Oberösterreichs, wieder. Seine Aufmerksamkeit geht an keiner Erscheinung vorüber. Mit den feinsten Strichen, rund und elastisch geschwungen, giebt er das Gefieder der Nadelbäume, ihr zitterndes Bewegtsein im Windhauch, die leise Neigung ihrer Zweige, ihre prickelnde Silhouette gegen einen sommerklaren Himmel. Er giebt die Märchenwelt des Grases, der Mooswinkel, der Schatten unter Gebüschen. Und endlich ist es der Zauber der Atmosphäre, des Nebels, des Sonnenschimmers, den er in allen Färbungen der Tageszeiten wiederzugeben weiss. Diesen Zauber hat er entdeckt, nicht nur als erster deutscher Maler, sondern als erster Maler überhaupt; man könnte beinahe sagen: die Gestaltung der Atmosphäre sei seine eigenste Erfindung gewesen. Hierin liegt seine kunsthistorische Entwicklungsbedeutung und nicht — wie man oft gemeint hat — in der richtig perspektiven Darstellung des Raumes. (Denn hier hat er nur weiter ausgebaut, was Dürer schon festgelegt.) In seinen Landschaften webt und schleiert es, man sieht in rückwärtige Täler, welche von geheimnisvollem Flimmern erfüllt sind, und auf die fernen Horizonte legt sich der Dunst der Weite, welcher die Konturen weich macht, welcher sie auflöst, welcher die Ahnung der Unendlichkeit giebt.

Sieht man näher zu, so erkennt man, dass Altdorfer auch in seinen figuralen Darstellungen eigentlich Landschaften gegeben. Natürlich musste ihn hier der Auftrag an die Darstellung einer Begebenheit binden; aber er verstand es, um diese Begebenheit herumzugehn. In Wirklichkeit giebt er ein grosses landschaftliches Milieu, in welches

er — gleichsam als Zugabe — menschliche Figuren einsetzt. Wobei er nicht nur die unbedingt notwendigen Figuren einsetzt, sondern mit Vorliebe die Landschaft reich bevölkert, in allen Entfernungen, in allen Höhen, in allen Lichtern. Die dramatische Handlung interessiert ihn eigentlich nicht; sondern alles Zuständliche, das sich um und hinter dieser Handlung zeigen kann. Und so lässt er alle Wege, die Hügel, die Terrassen der Häuser von Leben erfüllt sein. Das führte natürlicherweise zur Kleingliedrigkeit. Je mehr Altdorfer ausreift, desto mehr Zuständlichkeit giebt er, desto kleingliedriger werden seine Bilder. In der Satyrfamilie von 1507, in der Bremer Heiligen Nacht, in den Szenen des heiligen Quirin ist diese Entwicklung schon zu ahnen, aber noch lange nicht ausgebildet. Aber in der Susanne im Bade von 1526 ist sie schon zur Vollendung gelangt. Die Bildfläche zerfällt in eine Menge kleiner preziöser Details und nur ein einziges solches Detail ist die Handlung, welche dargestellt werden soll. Alles andre ist Schilderung und das Bad der Susanne selbst ist mehr Schilderung als Dramatik. Die Vermeidung von Aktionen ist auffallend. Dafür sind alle kleinen Dinge liebevoll ausgemalt, die mit der Handlung nichts zu thun haben. Man sieht Laubengänge und ein Gebäude, das ein wahres Varieté von Terrassen und Balkonen und Türmchen darstellt. 1529 entsteht aus diesem selben Prinzip die Schlacht von Arbela. Die Landschaft hat unter den Motiven die Oberhand gewonnen.

Wolf Huber heisst der zweite Meister der Donauschule. Eine fast mysteriöse Gestalt: von seinem Leben ist kaum mehr bekannt, als dass er zu Feldkirch geboren ist und dass er in Passau gewirkt hat. Aber so viel ist sicher: dass er im Österreichischen viel umhergewandert sein muss; die Motive seiner Blätter kommen von dorther. Man könnte an der Hand seiner Blätter diese beglückenden Gegenden — noch heute — wieder-



HANS S. LAUTENSACK, FLUSSLANDSCHAFT, AUS ZWEI PLATTEN ZUSAMMENGESETZT. STICH



HIRSCHVOGEL, LANDSCHAFT MIT FÜNF FICHTEN. STICH

finden, welche zwischen Passau und dem sogenannten Struden liegen. Aber vereinzelt kann man ihn noch weiter hinab verfolgen; er wird ostwärts wohl bis nach Wien, nordwärts ein Stück in den Böhmerwald und südwärts zum mindesten bis nach Salzburg gekommen sein. Und man wird weder einen Fehlschlag noch eine Überschätzung begehn, wenn man Wolf Huber als den liebenswertesten und tiefsten Landschafter der deutschen Kunst überhaupt bezeichnet. Weder die Mitwelt noch die Nachwelt aller Jahrhunderte konnte ihm einen Meister entgegenstellen, der ihn an Qualität oder an Gewalt des Naturerlebnisses erreichte.

Wolf Huber hat die idyllische, die episch breite Landschaft bevorzugt, stärker noch als Altdorfer. In seinen Zeichnungen ist die klare Ruhe des Sommers, ist die melancholische Stille des Herbstes. Seine Landschaft ist von einer Einfachheit, man möchte sagen: Bescheidenheit, wie sie nur derjenige entdeckt, der in dem Gestrüpp eines Weidenbaums ebensoviel Welt zu erblicken imstande ist wie in der heroischen Monumentalität der Alpen. Es ist die wahrhaft deutsche Landschaft: unter einem Apfelbaum liegend, sieht man eine Holzbrücke, zwei Dächer, ein paar Bäume und im Umkreis, nicht allzu hoch, Waldhügel. Freilich: eine Holzbrücke, vom Auge Wolf Hubers aufgenommen, wird einfach zu einem Wunder. Ja, man könnte noch weiter gehn und behaupten, dass seiner Beschaulichkeit selbst der Gegenstand noch zu kompliziert erscheint und dass er an der Schönheit des Rohmaterials sich aufhält, aus welchem der Gegenstand errichtet wurde. So ist es das Holz, das Holz aller Arten, das ihn immer aufs neue entzückt. Er zeichnet es in jeder Faserung, in jeder Bearbeitung, in jeder Witterung. Er zeichnet das ausgetrocknete, das knusperige, das morsche Holz. Er zeichnet die Hütten, welche aus allerlei dürren Hölzern, aus Latten, Knüppeln, Brettern und Stangen gebaut sind, er zeichnet die Stege aus mürben Ästen, die Zäune aus Knüppelholz, und von den Bäumen mit einer immer



AUGUSTIN HIRSCHVOGEL, KIRCHE AM BACH. STICH

wiederkehrenden Liebe vor allem die Weide. Vergleicht man ihn mit Altdorfer, so ist seine Kunst frei von allem Raffinement, sein Strich ist fester, gedrungener, kürzer, charakterisierender, während Altdorfers Strich fahriger, verzitternder ist, mehr ins Kleinliche geht. Wolf Hubers Kontur ist sparsamer und sie fasst mit Vorliebe zusammen, vereinigt Flächen zu Flächenbezirken. Altdorfer ist malerischer; Huber plastischer. Er ist männlicher, vielleicht bäuerlicher. Ja, in den figuralen Tafeln, welche eine Entdeckung erst der letzten Jahre sind, offenbart sich eine brutale Natur.

Diese beiden — Altdorfer und Huber — sind die Hauptmeister der Donauschule. Ihnen folgt als Schüler Augustin Hirschvogel, der in Wien gelebt hat und mit den höchsten Absichten ihre Tradition fortführte. Er hat dieselbe objektive Anschauung der Natur, dieselbe Ursprünglichkeit des malerischen Schaffens, nur sein Talent reicht nicht mehr an dasjenige seiner Lehrer hinan. Aber mit dem letzten Meister der Schule, mit dem Nürnberger Hans Sebald Lautensack, der in den sechziger Jahren als kaiserlicher „Abkonterfeyer“ zu Wien gestorben ist, tritt der Verfall ein. In seiner ersten Radierung, einer Landschaft am Bach von 1544, ist er noch ganz der getreue Schüler Wolf Hubers. Man kann sie wohl zu den schönsten Blättern der deutschen Griffelkunst rechnen. Gehölz des Waldes an einem stillen Wasser. Ein langer Zweig schwingt sich von rechts her über das ganze Bild und bildet so einen Durchblick, der, in hellerer Sonne, den strömenden Fluss zeigt, und jenseits, in sehr delikaten Strichen, liegen die Bäume des andern Ufers. Kontrastwirkungen von Licht und Schatten verleihen bestimmten Partien Nachdruck, lassen andre zurücktreten.

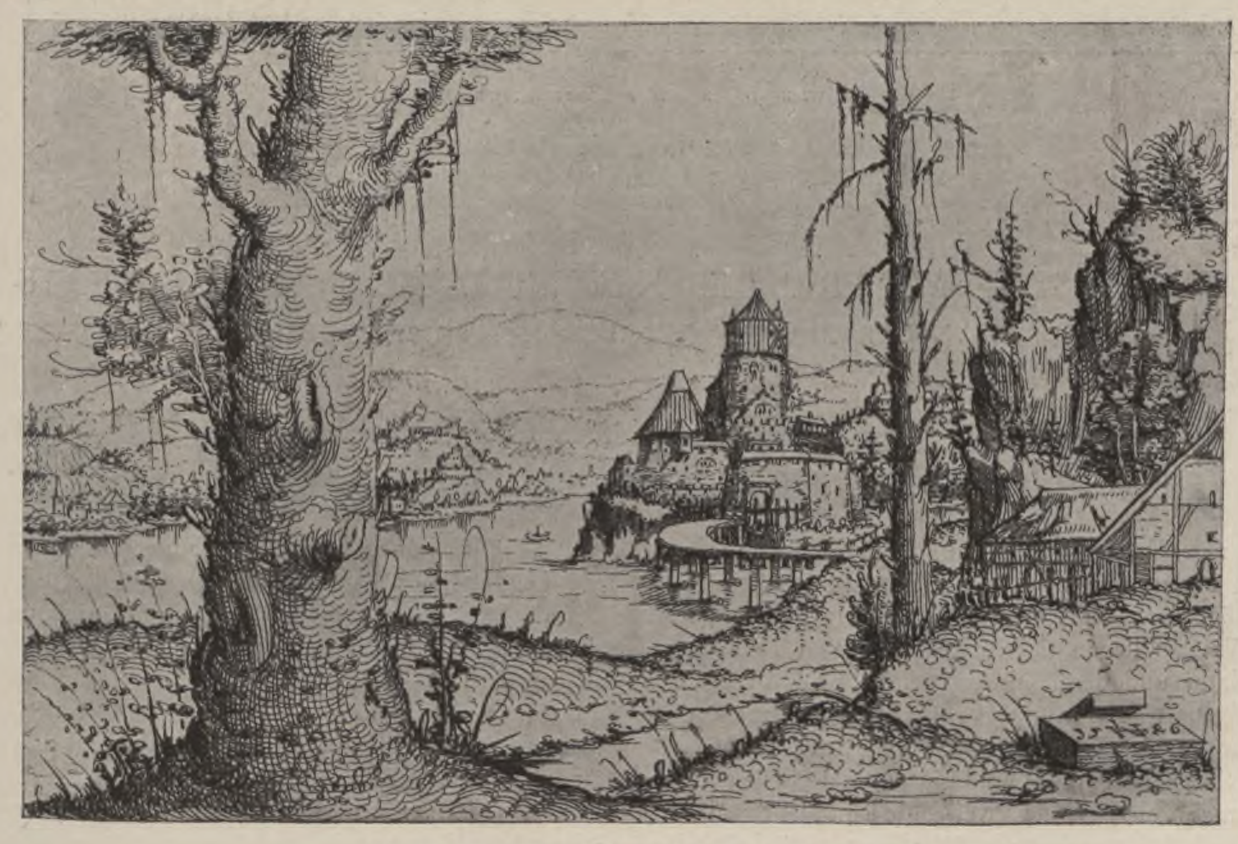
Aber die späteren Landschaften finden sich allmählich in einen andern Geist hinein. Man könnte sagen: ein romantisches Ideal setzt sich durch. Und endlich — mit den letzten Arbeiten — gelangt Lautensack zu einem heroischen Stil, der mit Naturbeobachtung nichts mehr zu thun



AUGUSTIN HIRSCHVOGEL (?) ZEICHNUNG, ZWEIFARBIG

hat. Mit einer Steigerung der Einzelform und mit einer Überwucherung der Details strebt er jetzt eine Wirkung an, welche in der Natur nicht zu finden ist und welche nur aus dem Temperament des Individuums zu erklären ist. In diesen Blättern scheint sich jedes Motiv über die eigene Kontur bauschen zu wollen. Felsen und Steine krümmen sich wie Quallen, die Äste der Bäume umschlingen, bekämpfen einander, krallen sich im Erdboden und in der Umgebung ein. Die Stämme sind dick und wulstig geworden, das Laub dicht. Die Wege schlagen sich durch Felsen hindurch und werden von diesen bedroht. Die Schatten sind beinahe schwarz geworden. All dies ist eben nicht mehr Gestalt der Erde; es ist vielmehr Verkörperung eines subjektiven Gefühls. Die Objektivität ist verloren gegangen: die Gotik tritt plötzlich wieder ein. Freilich: diese Gotik ist durch eine Naturanschauung hindurchgegangen, sie wächst aus der Renaissance hervor, das heisst: sie ist Barock. Sie ist das Barock, das um dieselbe Zeit in ganz Deutschland einbricht und das Lautensack von den Holländern, von Henri de Bles und von Joachim Patinir, übernimmt.

Die deutsche Antike (wenn man so sagen darf) ist wieder tot. Vier Künstler hatten in Deutschland die wahrhafte Mission der Antike erkannt. Sie allein wussten, welches Vermächtnis Griechenland und welche Errungenschaft die italienische Renaissance der Welt gebracht hatten: die Lehre von der Bewältigung der Natur. Zu schwach, diese Lehre an eine allgemeine Kunst anzuwenden, vor allem zu weltfern, um sie bei der Darstellung des Menschen verwerten zu können, beschränkten sie sich auf das kleinere Gebiet der Landschaft. Hier aber gaben sie Vollendung. Während ihre Zeitgenossen entweder Gotiker blieben, wie Pacher und Grünewald, oder die Antike in der Norm und der glatten Oberfläche suchten und somit verfehlten, wie die Kleinmeister, repräsentierten sie, im eingegrenzten Gebiete, die deutsche Renaissance. Diese deutsche Renaissance war von kurzer Dauer. Mit ihr verloschen Natur und Antike, auf Jahrhunderte hinaus, man kann sagen: bis zum Einbruch des modernen Impressionismus.



AUGUSTIN HIRSCHVOGEL, LANDSCHAFT MIT BAUM. STICH



W. BENDZ, INTERIEUR MIT SELBSTBILDNIS

DIE DÄNISCHE MALEREI DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

IM RAHMEN DER HIRSCHSPRUNG-SAMMLUNG IN KOPENHAGEN

VON

CHARLOTTE WEIGERT

In der Kunst Skandinaviens bietet allein die dänische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ein selbständiges, einheitliches Entwicklungsbild. Ihre Wurzeln liegen tief im Nationalen. Die dänische Natur und der dänische Mensch begünstigen ihre Eigenart, die in ihrer vornehmen, intimen, einfachen Geschlossenheit das Zeichen alter bürgerlicher Kultur trägt und, in ihrem malerischen, Licht und Luft spiegelndem Reize, die Schönheit dänischer Landschaft wiedergiebt. Wer das erste Mal dänische Kunst sieht, besonders der ersten, glücklichen Jahrzehnte des Jahrhunderts, muss erstaunen über die Fähigkeit an Beobachtung, über die Wärme und Intimität der Auffassung, die an das siebenzehnte Jahrhundert in Holland erinnern, und zugleich über die koloristischen Wunder, die vor Frankreich uns den „Impressionismus" entdecken lassen.

Kopenhagen ist reich an öffentlichen und privaten Sammlungen, denn der Däne liebt seine Kunst und hält sie beisammen. Daher giebt es auch wenig Gelegenheit, sich jenseits der Grenzen Dänemarks einen Begriff von seiner Malerei zu bilden. Eine der

schönsten Privat-Sammlungen, die zwar nicht alle kostbaren Perlen besitzt, doch den Charakter dänischer Malerei am überschaulichsten widerspiegelt, ist die des Herrn Hirschsprung. Ein reicher Tabaksfabrikant hat sie in seinen Mussestunden voll Verständnis und Hingabe angelegt, mit dem Gedanken, vor allem die Jahrhundertentwicklung zeigen zu wollen. Er schenkte sie 1902 dem Staate, unter der Bedingung, dass sie ein eigenes Haus erhalte. Der Sammler erlebte die endliche Erfüllung seines Wunsches nicht mehr. Die Bilder aber fanden, im neuerbauten Hause, in dem feinsinnigen Direktor des Kopenhagener Kunstgewerbemuseums, Emil Hannover, einen wertvollen Schützer. Er schuf aus den 500 Gemälden, 2000 Zeichnungen und kleinen Skulpturen, mit Hülfe feiner Möbelstücke, die teilweise im Besitze der altdänischen Maler gewesen, ja oft von ihnen selbst gezeichnet waren, liebevoll eine Galerie, die, in ihrer Vornehmheit, ihrer peinlichen Akkuratesse und behaglichen Wärme, an das Mauritshuis im Haag erinnert.

Die Sammlung beginnt, mit Recht, mit dem Begründer der eigentlich dänischen Malerei, mit Eckersberg; doch darf nicht unerwähnt bleiben, dass bereits das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, einen begabten Künstler, Jens Juel, brachte, der voll neuer Ahnungen war. Wie Graff in Deutschland, schob er alte konventionelle Formen im Porträt bereits zur Seite und schaffte lebendiger. In seiner raffinierten Technik des Kolorits ist er dagegen noch ganz abhängig von der damaligen europäischen Schule und ihrem Geschmack. Das Nationalmuseum besitzt seine besten Sachen. Erst Eckersberg war der Unabhängige in der eigenen Produktion und im Heranbilden einer selbständigen Künstlergeneration. Trotzdem er durch die klassizistische Schule Davids in Frankreich gegangen war, und in Rom Thorwaldsen nahe trat, entwickelte sich schon früh sein Auge zum objektiven Beobachter und unerbittlichen Wahrheitssucher. Bereits seine römischen kleinen Studienbilder antiker Baureste und Landschaften zeigen ihn frei von dem damals so beliebten historischen Pathos. Seine Kraft wuchs, als er an die Darstellung des schimmernden Meeres und der fruchtbaren Inseln seiner nordischen Heimat ging. In einigen späten Landschaftsbildern kam er über sich selbst hinaus. Seine früher oft zu harte, blanke Farbe und seine peinliche Wiedergabe aller Details trat zurück, zugunsten einer mehr malerischen Beobachtung von Licht und Luft. Und doch



WILHELM N. MARSTRAND, DAS SCHWESTERNBETT



CONSTANTIN HANSEN, VESTA TEMPEL

verdankt er es vor allem seinen selten scharfen Augen, dass er der erste malerische Entdecker Dänemarks wurde. In ihnen lag seine Kraft und Schwäche zugleich. Besonders charakteristisch dafür sind seine Meer- und Schiffsbilder, jene Seestücke, die er in die dänische Kunst einführte. In der Porträtmalerei ist er bis auf das beinahe seherisch erfasste Bild Thorwaldsens, der typisch dänische, liebenswürdige Schilderer seiner Familie und Mitbürger, die er mit einer oft erstaunlich frischen Farbgebung, stofflichen Beobachtung und mit seiner einfachen Wärme, uns lebendig macht. Ehe ich auf die Generation eingehe, die Eckersberg ihr Erwachen und ihre Entwicklung verdankt, sei ein Zeitgenosse erwähnt, der mit ihm nicht ganz in der Kunstauffassung übereinstimmte. C. A. Jensen war glänzender, geistreicher in seiner Pinselführung, aber es fehlte ihm Eckersbergs Ernst und liebevolle Vertiefung in der Auffassung und Ausführung. Einzelne seiner Bilder sind in genialer, sprühender Farbigkeit gemalt, und es gab einige Schüler Eckersbergs, die von Jensen nahmen, was ihnen der Lehrer nicht geben konnte, der doch trotzdem ihr leitendes Vorbild blieb. Sie waren über seinen Tod hinaus (1853) mit ihm verbunden, — trotz aller individuellen Verschiedenheit —, durch die warme, hingebende Liebe zur Heimat und das Suchen nach malerischer Wahrheit. Die besten unter den jungen Talenten waren Köbke und Bendz, Constantin Hansen und Marstrand, die alle mit guten Bildern in der Hirschsprung-Sammlung vertreten sind. Trotz ihrer Gemeinsamkeit in Gedanken und Vorbildern sind sie in ihrer malerischen Auffassung differenziert. Die grösste, freudige Überraschung bietet wohl Köbke. Koloristisch wuchs er nicht nur über Eckersberg hinaus, sondern konnte von keinem europäischen Zeitgenossen überboten werden. Feiner und wärmer noch als sein Lehrer in der Enge und Liebe seines bürgerlichen Wesens, erfasste er die Menschen seines Kreises mit unmittelbarer, intuitiver Fähigkeit. Seine Landschaften sind so von Luft, Licht und Duft erfüllt, dass sie in die Reihe der besten Freiluftmalereien gehören. Mit der vollendeten Leichtigkeit seines Pinsels, der die unerschöpflichen „Töne" für die dänische Malerei entdeckte, kann er den Anspruch erheben zu den besten Malern Dänemarks, während des ganzen Jahrhunderts, gerechnet zu werden. Ein Augenverwandter Köbkes war der leider jung verstorbene Bendz, von dem die Hirschsprung-Sammlung, seit kurzer Zeit, ein besonders gutes Bild besitzt. Auch ihn interessierte das Leben der Luft und ihre umwandelnde und verfeinernde Wirkung auf die Lokalfarbe, und er versuchte, als erster in der dänischen



KÖBKE, BILDNIS DES MALERS SÖDRING



EINAR NIELSEN, DAS BLINDE MÄDCHEN

deutschen Einflusse. Sie wurden im schlechten Sinne Genremaler, die äusserlich und inhaltlich das italienische bunte Volksleben festzuhalten suchten. Zu den Ausnahmen gehört der feiner veranlagte Constantin Hansen. Geistig befähigter, als Eckersberg, verarbeitete er dessen Lehren auf eigene Weise. Römische Architektur vor Augen, entwickelte sich in ihm, immer stärker, eine, für die dänische Malerei, seltene Anlage. Er hatte ein ausgesprochenes Gefühl für Form und Komposition, das nicht nur in seinen Landschaften und Gruppenbildern, sondern auch in seinen Porträts zu Tage tritt. Mit besonderer Vorliebe wendete er sich daher auch wieder antiken Stoffen zu. Die Fresken in der Vorhalle der Kopenhagener Universität sind dafür ein gutes Beispiel. Unter dem Einflusse der national-skandinavischen Bewegung wurde er nordischer und bescheidener, verlor aber qualitativ, besonders an malerischen Fähigkeiten, die allerdings nie an Köbke herangereicht hatten. Von der Eckersberg folgenden Generation wäre noch der vielseitig begabte Marstrand zu nennen. Er war von ausserordentlicher Produktionskraft: die Fülle feiner Zeichnungen erinnert beinahe an alte Meister. Er ist koloristisch begabter als Constantin Hansen und hat zugleich ein monumentales Kompositionstalent, das sich auch auf den Wandbildern der Roskilder Domkirche zeigt, die allerdings im Gesamteindrucke kalt und leer wirken. Erfrischend ist oft sein Humor und eine feine satirische Überlegenheit, die er gemeinsam mit H. C. Andersen und Holbergs besitzt. Eine Mischung von weinender Schadenfreude und lächelndem Verzeihen, was bezeichnend für

Malerei, die künstliche Beleuchtung in geschlossenen Räumen. Wenn auch nach der Seite des Herzens temperierter, als Köbke, so hat er doch, in malerischer Qualität, einige ihm ebenbürtige Interieurs und Strassenbilder hinterlassen. Eine ganz andere Natur war Constantin Hansen. Er suchte neue, umfassendere Wege, und wenn er auch Eckersberg viel verdankt, so konnten erst die Eindrücke Italiens seinen angeborenen Schönheitssinn und sein formales Stilgefühl entscheidend beeinflussen und entwickeln. In den dreissiger Jahren hatte sich in Rom neben der deutschen, eine dänische Künstlerkolonie gebildet. Den meisten dieser dänischen Maler ging das Beste in Italien verloren. Losgerissen vom Heimatsboden, verflachten sie unter ungünstigem

dänischen Geist ist. Marstrand hat denn auch gerne Szenen aus Holbergs Stücken dargestellt. Doch ihre Qualitäten, wie auch die italienischen Studienbilder, bestehen vor allem in ihrem malerisch reichen Leben der Töne und in einer eigentümlich rhythmischen Linienbewegung. Alle Kompositionen sind mit besonderer Leichtigkeit geordnet. Marstrand ist ungleichwertig in seinen Arbeiten, doch kann man, bis zum Ende seines Schaffens, eine stetige Entwicklung beobachten und seine Vielseitigkeit ist erstaunlich, wenn man einen schönen Entwurf, eines wahrhaft monumentalen, religiösen Gemäldes, seiner Spätzeit, beachtet. Marstrands Persönlichkeit stärkte mittelbar eine Bewegung in der dänischen Malkunst in den vierziger Jahren des Jahrhunderts, die bereits eine



C. W. ECKERSBERG, BILDNIS DER FRAU SCHMIDT

Zeitlang in Italien sich bemerkbar gemacht hatte. Man wollte hinaus über Eckersbergs Lehren, die plötzlich zu eng erschienen; die Phantasie musste Freiheit haben, um ferner und sagenhafter Vergangenheit Leben zu verleihen. Diese „Europäer“, wie sie Emil Hannover nennt, gewannen keine Bedeutung für die Entwicklung dänischer Kunst, da sie ohne starke Originalität und tiefere Begabung waren. Als der Begabteste, von seiner Zeit überschätzt, ist Carl Bloch, der dänische Piloty zu nennen, der im übrigen malerisch kultivierter war, als der deutsche Künstler. Es muss auch noch der zeichnerisch und



P. C. SKOVGAARD, LANDSCHAFT

dekorativ begabte Romantiker Fröhlich erwähnt werden, der unter Schnorr v. Carolsfeld und Ludwig Richter, in Deutschland studierte. Diese „Europäer" fanden eine gleichzeitige Gegenströmung in einer nationalen Bewegung, die Eckersberg folgen, aber seine Ziele erweitern wollte. Doch nur wenige „Nationale" reichen in ihrer künstlerischen Bedeutung an Eckersberg und seine Schule heran. Ihr geistiger Erwecker war der Kunsthistoriker Höyen, der 1844 einen ungemein eindrucksvollen Vortrag hielt: „Über die Bedingungen zur Entwicklung einer skandinavischen Nationalkunst." Er enthielt die Forderungen an die nordischen Künstler die verborgene Schönheit der Heimatsnatur aufzusuchen und wiederzugeben, und die ursprünglichen Menschen dort, in Haus und Arbeit, zu studieren. Der Krieg 1848 kam dazwischen, doch die Bewegung gewann an Kraft durch ihn. Es kam eine Malerei, die besser, als die Düsseldorfer, weil sie echter und oft malerisch geglückter, als die deutsche Schule ist, dagegen in der Überschätzung des Motives als Bildfaktor, in der Breite der Erzählung und der Sentimentalität der Stimmung, lebhaft an sie erinnert. Der beste Maler, unter diesen Erzählern, ist Dalsgaard, der den farbigen Reiz der alten Bauernstuben in ihren Möbeln und Geräten, und in der bunten Tracht ihrer Bewohner, oft ausgezeichnet wiedergiebt. Die Heimatslandschaft, als selbstständiges Motiv, wurde zur gleichen Zeit wieder lebendig. Lundbye, ein selten reicher Stimmungsmaler, lebte ganz in ihr. Er war ein tief begeisterter Schilderer dänischer Landschaft. Vielleicht giebt er sein Stärkstes und Bestes in der Linie der Silhouette; aber auch koloristisch gehört er zu den besten Landschaftsmalern vor dem französischen Impressionismus. Manchmal erreicht er sogar eine gewisse Monumentalität. Am besten sind jedoch seine kleinen Naturausschnitte, Weitblicke in die Landschaft, oft durch Herden harmonisch-still belebt. Ihre Unmittelbarkeit und Leichtigkeit der farbigen Tonwelt, ihre Lichtstimmungen sind nicht zu übertreffen. Charakteristisch für Lundbyes nationales Gefühl ist seine Sehnsucht heimwärts auf einer Italienreise, die nur den einen Wert für ihn hatte, seine Hingabe an die nordische Schönheit noch zu steigern. Weniger beweglich und phantasievoll war sein Freund, der Landschaftsmaler P. C. Skovgaard, der eine besondere Vorliebe für den Wald und sein

Leben, bis in das kleinste Detail, hatte. Mit einer nüchternen Sachlichkeit, in Farbe und Form, schilderte er seine Eindrücke, wie ein Botaniker. Dadurch schadet er oft, in seinen grossen Bildern, der Gesamtwirkung. Einzelne seiner Gemälde aber, aus seinem Lieblingswalde, dem Tiergarten bei Kopenhagen, geben, gross und lebendig gesehen, die farbige Schönheit der Buchenpracht wieder. Um so erstaunlicher auf diesen Bildern ist der Mangel an Fähigkeit in der Wiedergabe der Atmosphäre. Malerisch am feinsten ist er in seinen nicht ausgeführten Studien. An Vielseitigkeit war er Lundbye überlegen, da er auch dekorativ begabt war und recht gute Porträts und Interieurs von ihm erhalten sind. P. C. Skovgaard ist die letzte Persönlichkeit in den sechziger Jahren, denn die dänische Malerei ging zurück. Es trat eine starke Müdigkeit ein, ein handwerksmässiges Arbeiten, das sich mechanisch auf alte, gute Traditionen stützte und langweilige, leere, wenn auch oft technisch ganz geschickte, Bilder schuf. Hier gab es für suchende Talente nur einen Ausweg, sich die Anregung wieder im Auslande zu holen. Frankreich war inzwischen die grosse Künderin einer neuen Malerei geworden. Der Impressionismus herrschte von dort aus über Europa. Eingreifender, als zu Eckersbergs Zeiten, wurden für die dänischen Künstler jetzt die Pariser Ateliers. Mancher begabte Maler ging aus ihnen hervor. Nur wenige erinnern an die Höhe der freien, selbständigen Malerei der ersten Jahrzehnte.



WILHELM HAMMERSHOI, BILDNIS SEINER SCHWESTER



PETER S. KRÖYER, EIN SOMMERABEND AUF SKAGEN (SELBSTBILDNIS)

Ein Vorgänger der nach Paris pilgernden Generation der achtziger Jahre war Bache, der noch ein Schüler Marstrands gewesen. Doch erst Paris gab ihm die frische Kraft seiner malerischen Wahrheit. Diese erworbene Sicherheit im neuen Können liess ihn hinauswachsen über die damals schwache Heimatskunst. Seine besten Tierbilder erinnern an Wouvermanns, doch ist er kräftiger in dem eigentümlich dänischen Charakter seiner Malerei. Leider macht auch er später Handwerk und Technik zu viel Konzessionen. Das eigentlich malerische Talent war, zehn Jahre später, Kröyer. Mit grossen Anlagen kam er zu Bonnat nach Paris, machte das Studium des rücksichtslosen Naturalisten durch, auch durch Velasquez beeinflusst und wurde schliesslich der schönheitsuchende Freilichtmaler. Durch seine Kunst wurde die dänische Malerei, als beachtenswertes Mitglied, für würdig erachtet, in den Kreis des europäischen Impressionismus aufgenommen zu werden. Kröyers Fähigkeiten holten die Zeit des Stillstandes bald wieder ein, ja er folgte Frankreich in der Behandlung der schwierigsten, koloristischen Probleme. Sonnen- und Kunstlicht reizten ihn abwechselnd. Seine besten sind die Freilichtbilder. Besonders die vom Licht vergoldeten, blauen Töne, die voll zarter Nuancen, vom Wasser zum Himmel übergehen, sind seine wirkungsvolle Eigenart. Allerdings kommt es auch zu gewissen Manieren und Übertreibungen, wie zu einem spielerischen Auflösen aller Formen, die Oberflächlichkeit verraten. Seine grossen Gruppenbilder sind ungleichwertig, aber interessant in der genial angelegten Lichtkomposition. Kröyer blieb nicht lange vereinzelt in seinem neuen Streben in Dänemark. Nicht nur in den Reisen nach Paris, sondern im Lande selbst wurde man revolutionär in der Kunst. Der Mittelpunkt der neuen Bewegung war eine Zeitlang auf der Skagen, und es erwachte wieder eine freie, selbständige, glückliche Schaffenskraft in der dänischen Malerei, die ausgezeichnet in der Hirschsprung-Sammlung vor Augen geführt wird. Zu diesem Kreise gehören Michael und Anna Ancher und Viggo Johansen. Er kommt, in seiner guten Zeit, als Landschafter und Interieurmaler mit seiner Lichtbehandlung, Kröyer nahe. Aber als Persönlichkeit ist er unmittelbarer, inniger und wärmer mit seinen Motiven verwachsen. Gleichbedeutend als Landschafter und Porträtist ist hier auch Julius Paulsen anzuschliessen. Er suchte Licht- und Schattenwirkung zugleich. Von Rembrandt angeregt, wurde er der beste Maler des Helldunkels in Dänemark, mit ganz eigenen Wirkungen. Originaler, wenn auch manchmal die Grenze des Manierismus streifend, ist Zahrtmann. Die Dänen lieben ihn besonders. Vielleicht thun sie es, weil er fremdartig, ja oft exzentrisch, in seinem Wesen und seinem orientalischen, glühenden

Farbenspiel ist, das einzelnen seiner Bilder aus Italien einen zauberhaften Reiz giebt, wie das faszinierende Schimmern byzantinischer Mosaiken. Tiefer wohl gehen ihnen doch die Geschichten aus dem Leben der unglücklichen dänischen Königstochter Leonora-Christina, die er wirklich mit einer Farbenintensität malte, hinter der ein starkes Gefühl lebt. Als Lehrer ist Zahrtmann von grosser Bedeutung gewesen. Wir nähern uns mit den zuletzt genannten Malern dem Ende des Jahrhunderts, und es bleiben noch einige ungewöhnliche Persönlichkeiten zu erwähnen, um diesen skizzenhaften Überblick zu runden. Wie Viggo Johansen und Julius Paulsen gehören sie, bis auf Hammershöi, noch zu den Schaffenden. Vilhelm Hammershöi starb erst 1916. Er ist der geniale Maler eines kühlen und silbernen Lichtes, das Seelen entschleiert und toten Dingen ein geheimnisvolles Leben giebt. Ein Seelenlicht im Sinne Rembrandts, aber mit jenen differenziertesten, müden Akzenten, die erst das neunzehnte Jahrhundertende kannte,



C. A. JENSEN, BILDNIS SEINER FRAU

und die die Litteratur Skandinaviens und Russlands, ja Europas, beherrschten. Es sei nur der Name Jacobsens erwähnt. Für die Malerei war Hammershöi für Dänemark der Entdecker dieser Möglichkeiten. Seine Farbenskala erinnert oft an die Carrières und Whistlers, der ihn, in seiner frühen Zeit, beeinflusste. Später wird er ganz ein eigener und wie grau und weiss zueinander sprechen, hat kein Maler vor ihm erlebt. Als echter Däne liebt er die stille Kunst des Interieurs, aber in einer durchaus individuellen Weise. Die Menschen, die er hineinsetzt, sind ihm nur ein farbiges Stimmungserlebnis. Noch faszinierender sind seine leeren Räume mit ihrem Licht und Luft atmenden Wesen. Seltsam, voll zitternder Sensibilität, sind seine Porträts. In grau-farbigen Tönen spielt eine Musik der Wehmut und enthüllt, oft ergreifend, das tastende Unterbewusstsein der Seele. Ebenso einzigartig ist Hammershöi in Landschaft und Architektur. Er war ein reflektierender Architekt der Komposition, der die Gliederung der Masse überlegen beherrschte. So verband er in seiner Kunst die Kontraste der sich auflösenden, verwehenden Bewegung mit dem ruhig-geschlossenen Sein. In seiner Landschaft erleben wir beide Phänomene, gleichzeitig. Ein dänischer Maler, der hinauswächst zum europäischen Künstler, ist Hammershöi. Die Bewegung fort vom reinen Naturalismus und zugleich das Suchen eines grösseren Stiles, begann in Dänemark besonders stark in den neunziger Jahren. Man ging nicht nur wieder nach Frankreich, sondern Italiens alte Kunst begann einen besonderen Eindruck zu machen, die ja eigentlich der dänischen Kunstindividualität am fernsten lag.

Ein kühnes Wagnis war es, den grossen Fresko-Stil in Dänemark einzuführen. Der schöpferischste und bedeutendste, auf diesem Gebiete, ist Joakim Skovgaard. Er ist der Sohn des Landschaftsmalers und erbte nicht nur dessen Begabung in der malerischen, ungebundenen Wiedergabe der Natureindrücke, sondern, im erhöhten Masse, seine dekorativen, formalen Fähigkeiten. Allerdings ist gerade Joakim Skovgaard nicht ohne Italien, besonders nicht ohne Giotto und Fra Angelico, denkbar. Darum ist er in seinen Kompositionsmotiven nicht immer originell. Gewiss ist er als Maler in seinen Naturstudien glücklicher als oft in der Freskofarbe — trotzdem bleibt die Ausmalung der Kirche zu Wiborg eine einzigartige monumentale That, nicht nur in der dänischen Kunst, sondern überhaupt des Nordens im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Skovgaard ist auch in diesen Fresken eine tief nordische, starke Künstlerpersönlichkeit. Seine Werke werden aus einem wahren, einfachen, religiösen Gefühle herausgeschaffen und ohne literarisch zu werden, in starke, temperamentvolle, oft ergreifende Formen gefasst, die kompositionell zwingend, und oft im Linienrhythmus kühn sind. Dieselbe Wirkung geht teilweise auch von seinen dramatisch-religiösen Gemälden aus. Sie bleiben originell, selbst wo sie sich an italienische Vorbilder anlehnen und verraten die volle Ausdruckskraft eines grossen Künstlers. Die Hirschsprung-Sammlung hat, der besonderen Stellung Skovgaards in der dänischen Kunst entsprechend, einen feierlichen, stillen Saal für ihn allein. Eine andere Malerindividualität dieser Zeit ist dagegen leider nur mit Zeichnungen und unbedeutenden Bildern in der Sammlung vertreten. Es sei trotzdem kurz der Name Willumsens erwähnt, da auch er, begabt und bewusst, neue Wege suchte, wobei zu stark Gedankliches oft hemmend für den künstlerischen Ausdruck wurde. Doch seine besten Bilder haben eine primitive, starke Fantasie in originelle Formen umgesetzt. Man kann heute begreifen, dass, bereits im neunzehnten Jahrhundert, der Expressionist in ihm sich ankündete und Erbitterung erregte. Seine farbige Entwicklung reifte langsam, doch fiel er früh schon durch Vielseitigkeit auf, die Individuelles, sowohl in Architektur, Skulptur und Keramik leistete. Sein energievolles, alle Traditionen und Zugeständnisse ablehnendes Wesen wirkte auf den tiefer veranlagten Einar Nielsen. Seine Welt weiss nichts von dem eigentlich dänischen, warmen, bürgerlichen Leben der bescheidenen Sonnenseite. Die Schatten des Lebens packen ihn intensiv, und ergreifend setzt er sie in Form und Farbe um. Er gehört zu den Malern menschlichen Elends, mit jener rücksichtslosen, künstlerischen Kraft, die das Abstossende zum frevelnden, erschütternden Erlebnis macht. Nur selten wird das Gedankliche zu stark und in nicht gleichwertige, farbige Intensität umgeordnet. Oft sind es gerade seine wenigen primitiven, grauen und braun-schwarzen Töne, die alles gewaltsam ausdrücken, was gesagt werden soll. Seine besten Bilder, darunter einige Porträts, sind so stark in der Einfachkeit ihres linearen, gebundenen Rhythmus: so gross in ihrer schlichten Monumentalität und zugleich so voller Tiefe und psychischen Erfassens, dass man an Hodler denkt. Allerdings ist neben allen Wesensgegensätzen, die Melodie Einar Nielsen mit der der ungestümen Kraft des grossen Schweizers gemessen, pessimistisch und differenziert-müde.

Sehen wir ihn dann aber Ende des Jahrhunderts, eine Zeitlang, unter dem Einflusse Puvis de Chavannes, so ist Einar Nielsen wieder der feste Formende und Herbere von beiden.

Das Jahrhundert dänischer Malerei endet mit einigen ausgesprochenen Persönlichkeiten, wie es mit reichen Talenten begonnen hat. Anfang und Ende zeigen trennende Welten, wie ähnlich überall in Europa. Im Anfange das unmittelbar nahe Liegende, am Ende das Ringen um Probleme. Im Anfange das naiv entdeckende, quellende, malerische Leben, am Ende das stärker Bewusste, nach Stil und Form Suchende. Aber das Trennende dieser Welt ist insofern nur ein Scheinbares, weil die dänische Malerei einen einheitlichen Charakter hat, der mehr oder weniger auch bei den starken Malern irgendwie zum Ausdruck kommt. Der die Hirschsprung-Sammlung Besuchende wird gerade diesen Eindruck, neben allem individuell Bedeutenden, mit sich fortnehmen. Sie alle haben, wie schon am Anfange gesagt wurde, jene Gabe des feinsten, subtilen Sehens, das durch Wasser, Luft und Lichtphänomene begünstigt wird und das anspruchloseste Sujet zu einem Kunstwerk entwickeln kann. Sonst aber zeigt sich, im allgemeinen, in der Begrenzung die Meisterschaft der dänischen Malerei. Wie auch, bis auf einige Ausnahmen, in der Literatur, ist ihrem Wesen meist das Gesteigerte fremd, da der dänische Mensch reicher an Beobachtung und Überlegenheit, als an Temperament und Fantasie ist. Und in dieser feinsten, liebevollen Aufmerksamkeit in der warmen, intimen Wiedergabe der Poesie des Hauses und der Schönheit heimatlicher Umgebung liegt ihre geschlossene Kraft.

Wir sollten in Deutschland, um dieser Qualitäten willen, und auch in Erinnerung der bedeutsamen Anregung, die Eckersberg und seine Schule unsern Malern derselben Zeit brachte, mehr als bisher dieser Kunst unseres Nachbarlandes, wie wir es in der Litteratur thaten, ein dankbares Interesse und Verständnis entgegen bringen.



LUNDBYE, LANDSCHAFT



A. GRUNENBERG, STUDIE EINES JÜNGLINGS

ARTHUR GRUNENBERG

VON

J. KIRCHNER

Unsere jüngere Künstlergeneration steht mitten im Kampfe um die Gewinnung neuer Ausdrucksmittel; Wollen und Streben sind überall vorhanden, allein, noch sind die Probleme im Fluss, in Gärung begriffen, ein Abschluss nicht erreicht. Zu einer Kunst, die überzeugend den Stempel des Notwendigen an sich trüge, haben nur einzelne Talente den Weg gefunden. Vielleicht wird ihnen Arthur Grunenberg zuzuzählen sein.

Seine Kunst suchte anfangs die tiefen Farbentöne der Schule Courbets; als Werk dieser Richtung ist das Bildnis des polnischen Edelmannes zu nennen. Die ruhigen Farbentöne und die vornehme Sachlichkeit des Vortrages, die sich nirgends in Einzelheiten verliert, sind für dieses Werk kennzeichnend. Einige Jahre später finden wir Grunenberg im Bannkreise des Impressionismus. Sein Talent strebt indessen nach einer Ausdrucksform, die sich zu gefühlsmässigen Tönen, dem gedämpften Klang sparsam aufgetragener ineinander gehender Farben bekennt. Eine verhaltene Leuchtkraft ist seiner Skala bezeichnend. Die „Dame in Weiß" bildet den Übergang zu dieser persönlichen Technik, die sich im „Pierrot" und im „Jungen im Sessel" noch reiner ausspricht.

In Pastell malte Grunnenberg Bilder, in denen er rhythmisch-tänzerische Motive zur Darstellung brachte. Die Pastelltechnik erschien ihm ein Notbehelf, wo seine Kunst nach monumental empfundenen, freskenhaften Formen verlangte, wozu ihm Aufgabe und Musse bislang fehlte. Eine barocke, mit Elementen des Rokoko durchsetzte Stimmung beherrscht diese Gruppe. Mit spielerischer Leichtigkeit scheinen die Bilder hingeworfen zu sein, dabei ist die Struktur straff zusammengehalten und die Komposition geschlossen. Das Kostümliche ist der Bewegung untergeordnet. Man betrachte das „Blindekuhspiel", wo der rhythmische Gegensatz

Anm. d. Red.: Gelegentlich einer Ausstellung bei Jacques Casper, Berlin.

der ziselierten Kavaliere zu den flächig breit und blumenhaft empfundenen Gewändern der Damen das Bewegungsmotiv ausbalanciert.

Die Darstellung des Bewegten hat Grunenberg stets zugesagt. Das läßt sich aus der grossen Zahl von Rötelzeichnungen ermessen, die teils der Illustration dienen, teils zu selbständigen Zyklen vereinigt sind. Die Zeichnung ist Grunenbergs eigentliche Domäne. Mit seinen Serien „Russisches Ballett" und „Anna Pawlowa" ist er 1914 hervorgetreten. Der exotische Nerv der russischen Tänzer erscheint wiedergegeben, die Geste durch stilisierte Akzentuierung gesteigert. Eine spezielle Note hat Grunenberg in der Darstellung des Gelagerten, Lässigen und Gelösten. Das Anschwellende und Abklingende, das Aufgeregte und Verweilende, das Körnige und Glatte, das Abbrechende und das Fliessende des Strichs schafft Ausdrucksmöglichkeiten, die die Linie beseelen. Auffallend ist die Vorliebe Grunenbergs für die Darstellung jugendlicher Körper. Sowohl in seinen Illustrationen zu Horaz, Boccaccio und Ninon de Lenclos, als auch ganz besonders in seinem Zyklus „Frühlings Erwachen" tritt uns das Thema des Jugendlichen in immer neuen Nüancen entgegen. In „Frühlings Erwachen" hat Grunenberg Anregungen, die ihm das Wedekindsche Drama gegeben, geistig verarbeitet und in seiner Phantasie künstlerisch weitergesponnen. In fast jeder Zeichnung ist durch die Formensprache der jugendlichen Glieder eine besondere sensitive Stimmung erstrebt: herbe Gestalten wechseln mit zarten und anmutigen ab, bald sind straffe und gespannte, bald verträumte und gelöste Bewegungen wiedergegeben, hier reizt den Künstler unbekümmerter Wagemut jugendlicher Typen, dort das Nachdenkliche und schwermütig Grübelnde einer reifenden Psyche.

Aufgaben dekorativer Art waren für Grunenberg die Entwürfe und Figurinen für die Opern „Tannhäuser" und „Carmen" im Deutschen Opernhause in Charlottenburg.

Es bleibt zu hoffen, daß der Künstler, der sich in seinen Arbeiten stets auf das künstlerisch Notwendige zu beschränken bestrebt ist, von weiteren Steigerungen seines künstlerischen Erlebens Zeugnis ablegen wird.



A. GRUNENBERG, PIERROT

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die „Freie Sezession" hat in ihren Räumen am Kurfürstendamm dem fünfzigjährigen Max Slevogt eine grosse Ausstellung gewidmet. Die Absicht war gut. Doch ist sie im letzten Augenblick gefasst und darum allzu eilig und sorglos verwirklicht worden. Ausstellungen grosser Teile vom Lebenswerk eines Künstlers sind stets gefährlich. Sie bedürfen eines besonderen Taktes und grosser Hingabe. Jedem neueren Künstler unterlaufen Arbeiten, die einer solchen Veranstaltung gefährlich werden, kein lebender Künstler kann so unerschütterlich wie die alten Meister das Niveau halten und es müssen darum alle Künstler, von Menzel bis Slevogt, von Leibl bis Corinth gewissermassen vor sich selber in Schutz genommen werden. Die letzte gut gemachte Kollektivausstellung, die Berlin gesehen hat, war die grosse Liebermannausstellung im Akademiegebäude. Sie war vom Künstler selbst und von tüchtigen Helfern lange vorbereitet worden. Und selbst sie enthielt noch einige Bilder, die besser fortgeblieben wären. Eine Slevogtausstellung hätte liebevoll kritisch gemacht werden müssen, weil dieses starke Temperament, eben um des Temperaments willen, ungleich in der Produktion ist. Die Hälfte, der dritte Teil der ausgestellten Werke hätte ein wirksameres Bild von Slevogts Eigenart geben können, als diese krause Anhäufung, wenn richtig gewählt und gehängt worden wäre. Statt dessen ist alles schnell Erreichbare zusammengebracht und bunt durcheinandergehängt worden. Ganze Privatsammlungen sind in einzelnen Räumen untergebracht. Und die schönen Zeichnungen sind so lieblos übereinandergeschoben, dass einem das Herz weh thut. Der Krieg und die Verwirrung der Zeit mögen vieles entschuldigen, eine solche Arbeitsweise entschuldigen sie nicht.

Über Slevogt selbst braucht bei dieser Gelegenheit nicht mehr gesprochen zu werden. Es ist so oft die Rede von ihm gewesen, zuletzt gelegentlich seines fünfzigsten Geburtstags, dass es genügt das Ausstellungstechnische der Veranstaltung zu berühren.

K. Sch.



A. GRUNENBERG, ANNA PAWLOWA, ZEICHNUNG



DAS ENTZAUBERTE ITALIEN

VON

G. F. HARTLAUB

Heute scheinen uns viele Bücher aus der Zeit vor der nationalen Feuerprobe des Krieges bereits veraltet, manieriert und abstrakt: tastende Äusserungen gleichsam provisorischer, heute schon abgestorbener Organe der werdenden Neugestalt des geistigen Deutschlands. Andere dagegen, die uns damals vielleicht nur dünn und unsicher klangen, wirken heute wie eine — nun bestätigte — Vorahnung. Viele Leser werden dahin auch das kritische Reisebuch „Italien" Karl Schefflers (Tagebuch einer Reise, Leipzig 1914) rechnen, das vor dem Kriege viel Aufmerksamkeit fand und nun schon seit geraumer Zeit in neuer Auflage vor uns liegt. Ob sie im letzten Sinne damit recht haben, darüber zu entscheiden, scheint uns gerade heute, wo künstlerische, nationale und endlich politische Gesichtspunkte allzusehr sich übereinander schieben, noch unmöglich.

Anmerkung des Herausgebers:
Diese Betrachtungen sind bereits vor etwa viereinhalb Jahren geschrieben worden und aus äusseren Gründen ungedruckt geblieben. Entgegen meiner Gewohnheit, den Mitarbeitern meinen eignen Büchern gegenüber, so weit es angeht, Zurückhaltung zu empfehlen, teile ich diese Ausführungen mit, weil sie, über den Anlass hinaus, viel Allgemeingültiges enthalten, weil mein Buch nur Mittel geworden ist, etwas grundsätzlich Wichtiges zu umschreiben. Karl Scheffler.

Ohne Frage war in Schefflers Schrift das Ethos einer nationalen Auseinandersetzung mit dem Wesen italienischen Geistes wirksam; und zwar selbstverständlich nicht im Sinne einer Deutschtümelei, die sich bei dem Herausgeber von „Kunst und Künstler" ja sonst auch gegen moderne Franzosenkunst richten müsste, sondern in einem höheren Verstande. Scheffler, der deutsche Kunstschriftsteller, der romanischer Kultur so viel verdankt, hatte längst vor dem Kriege eine vorsichtig wägende Abrechnung mit dem lateinischen Kunstwesen für nötig erachtet. Er wollte es unternehmen, den ungeheuren, aus Wahrheit und Lüge, aus heiliger Überzeugung und Gedankenlosigkeit, aus Suggestion, Vererbung und Erziehung ebenso wie aus unzerstörbaren innersten Rechtsgründen zusammengeschweissten, immer starrer, immer unnahbarer, vielleicht auch immer unerträglicher gewordenen Zauberbann des Wortes „Italien" zu sprengen. Wer wusste denn eigentlich vor lauter Kunst, Kultur und sonstiger Historie noch, was Italien ist, genauer gesagt: was es uns Heutigen ist?! Und was es uns nicht mehr ist, nicht mehr sein kann? Karl Scheffler hatte den Willen, es klar und reinlich zu sagen.

Der moderne Architekturschriftsteller, der feinsinnige Interpret neuerer (nicht neuester) Malerei und Bildhauerkunst beschrieb seine Italienreise. Man warf ihm schon bei Erscheinen des Buches vor, wie kurz und flüchtig diese Reise offenbar gewesen sei. Und in der That: ihre Gedanken waren in einem kurzen und harten Ringen mit Italien entstanden. Ein Italien auf den ersten Blick! Nur wer ein tief erprobtes, mit Präzision ausgebildetes, schnell und sicher reagierendes Kunstorgan sein eigen nennt, durfte hoffen, auf diese Art irgendein Wertvolles zu erhaschen. Ich glaube, dass ein Karl Scheffler es unternehmen konnte. Man darf die Gewissheit haben, dass seine Ergebnisse im wesentlichen dieselben geblieben wären, hätte der Autor seine Reise länger ausgedehnt. Anderseits wäre vielleicht jene Frische, jene Gewagtheit, jener Glanz der Formulierung verloren gegangen, wenn der Reisende sich auf grössere Dauer, seine Eindrücke nachprüfend, dem so suggestiven Zauber Italiens ausgesetzt hätte. Das Buch musste so wie es ist geschrieben werden, und es ist gut, dass wir es haben. Ich meine auch heute noch, dass mit ihm eine That gethan war, oder wenn nicht diese selbst, so doch der Auftakt zu einer That. Bei einem Auftakt freilich wird es nun bleiben. Denn selbst die That käme, wenn wir einmal von ihrer gegenwärtig bestehenden politisch-nationalen, also ausserkünstlerischen Schein-Aktualität absehen, in gewisser Weise schon zu spät. In Schefflers Buch darf man die Auseinandersetzung einer ganzen Generation mit dem italienischen Kultur-Phänomen erkennen. Aber diese Generation ist heute nicht mehr die führende. Ihre Leistungen gehören in ihrem grossen unsterblichen Werte bereits der Geschichte an. Wer dies kritische Reisebuch vor dem Kriege las, wunderte sich, dass es nicht schon vor fünfzehn Jahren entstanden war.

Schefflers Buch ist ein Impressionistenbuch. Es bietet das verspätete Bekenntnis, wie der Impressionist Italien sah und wie er heimlich an ihm litt. Ein grosser, heute indessen schon ziemlich in sich geschlossener Kreis von Menschen — man wird mich vielleicht recht verstehen, wenn ich ihn als diejenige Generation bezeichne, die in ihrer künstlerischer Weltanschauung, jedenfalls ursprünglich, etwa zwischen Manet und Liebermann wurzelt — hat eine gewisse prägnante Geisteshaltung gemeinsam, die sich, rein charakterologisch betrachtet, z. B. durch ein merkwürdiges Gemisch von Hitze und Kälte, Passivität und Leidenschaft, Härte und Empfindsamkeit auszeichnet, der ferner ein instinktives Misstrauen gegen jegliche überlieferten Urteile, ein keckes „être de son temps", eine etwas anspruchsvoll unhistorische Denkart, ein Horror vor jeder Art von Romantik (der jedoch eine gewisse vorsichtige Mystik nicht ausschliesst) zugesprochen werden darf, und schliesslich ein bestimmter nicht leicht zu beschreibender „Ton", der zwischen subjektiv Fragmentarischem und objektiv strengem Formanspruch schwebt.

Diesem Kreise, dieser psychischen Schicht gehört, bei aller persönlichen Freiheit und Eigenart, auch wohl Scheffler an. Er besitzt deren Kräfte und Tugenden in einer besonderen persönlichen Vollendung und er hat auch teil — wie wäre es anders möglich — an ihren Schwächen. Auch bei ihm wächst sich der Widerstand gegen historische Belastung gelegentlich zu kleinlichen Phobieen aus — ganz gewiss hätte er der flüchtige Reisende besser gethan, die Hinweise unserer besten Reisebücher besser zu nützen statt, anscheinend aus Unkenntnis, so viele gewaltige Sehenswürdigkeiten achtlos am Wege liegen zu lassen. Auch bei ihm mischt sich in den Widerstand gegen alle Romantik nicht selten ein Ton von Überanstrengung: war es wirklich nötig, im Geiste schon die römische Campagna als Baugrund einer zukünftigen Stadt aufzuteilen? Auch bei ihm geht die Reizsamkeit nicht selten bis zu subjektiver Nervenschwäche, wie denn auch selbst der kluge und taktvolle Scheffler in seinem Urteil gelegentlich die Grenze des persönlich Privaten und jenes wahrhaft Individuellen verwischt, das allein litteraturfähig ist, weil es im Kern ein Allgemeingültiges, Typisierbares in sich schliesst.

Italien — gesehen durch ein impressionistisches Temperament! Wirklich wäre wohl jeder andere impressionistische Charakter an der heiklen Aufgabe einer solchen Bilanz überhaupt gescheitert. Gegenwartssinn, Urteilshärte und Reizsamkeit hätten nicht genügt, ein Buch zu schreiben, das des hohen Gegenstandes würdig war, indem es auch in seiner Verneinung noch ritterlich und respektvoll bleibt. Wie wäre hier zum Beispiel ein Julius Meier - Gräfe, dessen journalistisches Spanien-Buch bei aller Erkenntnisfülle als Ganzes durchaus peinlich ausgefallen ist, mit dem doch wohl geheiligten Gegenstande fertig geworden! Scheffler aber besitzt etwas von dem, was vielen seiner Generation abging: Ehrfurcht, die nicht nur auf jeden Fall der unsterblichen Idee Italiens selbst bewahrt werden sollte, sondern vor allem auch der Heiligkeit all der unzähligen Opfergaben, die ihr Glaube und Liebe der Edelsten eines Jahrtausends dargebracht haben.

Traditions- und vorurteilslos zu sein, kann ebensogut das Ergebnis strengster Selbstzucht und starken Ehrlichkeitssinnes bedeuten, wie einer journalistischen Respektlosigkeit, impressionabler Bequemlichkeit und findigem Aktualitätsdünkel entspringen. Wir wissen, dass auf Scheffler das erstere zuttifft, und wir möchten am liebsten glauben, dass er sich mit blutendem Herzen von dem unbedingten Italienglauben der Väter losgerissen hat; wenn auch nicht zu verkennen ist, dass sein akademisch unbeschwerter Bildungsgang — er hat als praktischer Kunsthandwerker begonnen, hat dann jahrzehntelang als Kunstschriftsteller mitten in der modernen Architektur- und Kunstgewerbebewegung gestanden — ihm den Schritt leichter gemacht hat, als er manchem andern geworden wäre. Schefflers Buch,

so modern, so aktuell es sich giebt, besitzt Eigenschaften die auch einem späteren Geschlecht möglich machen werden, sich mit ihm zu beschäftigen. Von wie wenigen Kunstbüchern unserer Tage kann man das sagen! Es liegt nicht nur an dem sehr typischen Gedankeninhalt, es muss vor allem in dem Ethos höheren Schrifttums begründet sein, das alle Hervorbringungen dieses trefflichen Geistes auszeichnet. Schefflers Italienbuch — wieder drängt sich unwillkürlich ein Vergleich mit der „Spanischen Reise" des so scharfsinnigen Meier-Gräfe auf — ist nämlich in einem vortrefflichen, an den besten deutschen Sprachmustern geschulten Deutsch geschrieben. Seine geistvoll analytische Art gewinnt durch diesen leisen Einschlag von Klassizismus eine Prägung, die man ruhig als eine hohe Veredelung impressionistischen Schrifttums preisen kann.

Italienische Kunst: das bedeutet für Scheffler wie für die meisten nichts anderes als die Kunst der Renaissance. War es überhaupt noch nötig, mit ihr abzurechnen? Hatte nicht die Zeit bereits längst über die Unfruchtbarkeit der Renaissancetradition in der gegenwärtigen Kunstentwicklung entschieden? Die so fragen, vergessen, dass selbst heute ein grosser Teil der Gebildeten — bewusst oder unbewusst — in den längst entarteten Dogmen und Vorurteilen der Renaissance-Ästhetik aufgewachsen ist, dass sie uns noch umgiebt wie eine Atmosphäre, die wir atmen, ohne uns immer des Atemzuges bewusst zu sein. Immerhin wird die Atmosphäre allmählich dünner. Und das Wachstum unseres geistigen Lebens steht schon längst unter dem Einfluss dieser Veränderung. Der französische Impressionismus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ohne den auch unsere jüngste Kunst nicht denkbar ist, stand der Renaissanceauffassung bereits sehr fern. Wer Manets „Olympia" mit Tizians „Venus" vergleicht, versteht wie das gemeint ist. Freilich, die farbige Analytik des Franzosen reicht in ihren Wurzeln bis zu den Venezianern zurück (hier liegt die verbindende Überlieferung), aber als Ganzes wirkt der Impressionist gegenüber der unendlich reich entwickelten farbig-zeichnerischen, plastisch-räumlichen Komposition des klassischen Venezianers wie ein grosser Primitiver, erscheint das französische Gemälde wie eine bewusste Zertrümmerung des klassischen Kanons, wirkt die „Olympia" byzantinisch, gotisch, japanisch meinetwegen; alles jedenfalls eher als „schön" im Sinne des Renaissanceideals.

Seit Manet machten viele Künstler keinen Hehl daraus, wie geringschätzig sie über Raffael dachten, den Inbegriff aller Renaissance-Ästhetik. Und auch jene, dem Impressionismus in gewissem Sinne entgegenwirkende Richtung, der ein Marées, ein Puvis und manche andere zuzurechnen wären (mag sie auch ohne die Wiederentdeckung der italienischen Frührenaissance nicht denkbar sein), ja auch jene mehr modische Nebenbewegung des Päraffaellismus — sie haben bei den Frühitalienern wohl kaum das gesucht, was am meisten und recht eigentlich renaissancemässig an diesen war. Sie wollten das Seelenhafte, das Altertümliche in jenen Übergangskünstlern, nicht ihre Wissenschaft, nicht ihren Humanismus. Sie suchten, weniger der That als der Idee nach, in Italien den Geist Sienas, nicht den von Florenz. Um so verwirrender wirkt es auf einen unbefangenen Beobachter der jüngsten Entwicklung, dass gerade in einer Zeit, da sich die Kunst praktisch bereits von der Renaissance-Ästhetik losgelöst hatte, eine historische Durchforschung und Durchwertung eben dieser Epoche einsetzte, wie sie das vorhergegangene noch ganz traditionsfromme Zeitalter nicht gekannt hatte. Bücher wie die „Klassische Kunst" Heinrich Wölfflins brachten das Wesen der italienischen Kunstblüte mit einer Pracht und Klarheit zur Erkenntnis, gegen die man nur das eine einwenden könnte, dass sie im Hinblick auf die lebendige Kunst wie ein Anachronismus wirkt. Das unheimlich Disparate unseres Geisteslebens und das Auseinanderklaffen künstlerischer und wissenschaftlicher Weltanschauung, wie es frühere Zeiten nie gekannt haben, tritt an solchen Gegensätzen in ein scharfes Licht.

Das Wesentliche an Schefflers Leistung wird man nun gerade darin suchen müssen, dass er auch dieser theoretischen Überwertung der Renaissance ein Ende zu machen sucht und zwar nicht nur in den in Raffael gipfelnden Idealen, sondern auch dessen Vorläufern im Quattrocento. Die Primitiven des fünfzehnten Jahrhunderts (die ach so wenig „primitiv" waren!) erfahren bei ihm in vorbildlich geschriebenen kleinen Einzelessays eine nüchtern feinsinnige, in manchen Fällen geradezu befreiend wirkende Kritik. Es ist ja nicht das „Talent", noch weniger das Können, das Scheffler all den Malern ersten bis dritten Ranges abstreitet, von denen selbst die Geringsten unseren „Gebildeten" weit besser bekannt sind, als was in Naumburg, Bamberg, Strassburg und Köln von den grandiosen Meistern unserer Gotik erschaffen worden ist — es ist nicht der preziöse Geschmack, nicht der Kunstfleiss und das Zielbewusstsein, das wir an ihnen vermissen: wohl aber ist es ganz allgemein die Weltanschauung, die Gesinnung, das „Kunstwollen" der Renaissance, was nicht mehr das unsere sein darf und in dessen richtiger Bewertung künftig Künstler und Gelehrte, Historie und Leben einig werden müssen! Gleichviel, an welchem Zeitpunkt etwa man die Anfänge der Renaissancegesinnung erkennt — und wir möchten doch schon in dem Florentiner Giotto die merkwürdigsten Ansätze dazu erkennen, während einzig die Sienesen, von Duccio bis tief in das Quattrocento hinein, die Unschuld griechisch-gotischen Kunstwesens bewahren — das charakteristische Wesen dieser Gesinnung ist dem Gefühl deutlich und es muss auch möglich sein, den Inhalt dieses Wesens begrifflich zu umreissen.

Vielleicht ist dem Verständnis dessen, was hier gemeint ist, schon gedient, wenn man mit besonderer Betonung auf die Thatsache hinweist, dass Italien noch

nie einen eigentlich originalen Stil hervorgebracht hat: dass die etruskische Kunst von der kleinasiatischen abhängt, dass die römische in einem sehr epigonenhaften Verhältnis zur griechischen steht, dass vor allem die Renaissance, wie schon der Name andeutet, keinen eigenen Formenwuchs gezeitigt hat. Den drei, durchaus „abgeleiteten" Kunstphasen Italiens hatte schon Jacob Burckhardt die griechische und die gotische als die eigentlich „organischen" gegenübergestellt. Es ist nun unendlich bezeichnend, wenn ein so feiner Künder impressionistischer Kunst, wie Scheffler es ist, eben diese beiden, Griechentum und Gotik, am Horizont unserer Stilhoffnung aufrichten wollte, und wenn ihm sogar, angesichts der Mosaiken von San Marco, eine historische Ahnung zuflüsterte, es sei in der byzantinischen Kunst, der „maniera greca" der Italiener, die Brücke zu suchen, die vom Griechentum zur Gotik führt.

Weil die italienische Renaissancebaukunst keine organische ist, das heisst weil sie sich fremder, nicht selbst gezeugter Ausdrucksmittel bedient, schien sie von vornherein zu einer gewissen Unehrlichkeit verurteilt. Gerade die impressionistische Generation, die soeben die auf schlechter Nachahmung des an sich schon Nachahmenden beruhende Neurenaissance-Schablone der Gründerzeit hinter sich hatte, und deren erstes Streben mit Recht auf Ethos, auf ästhetische Sachgerechtigkeit der Form gehen musste, hatte ein besonders empfindliches Organ für die leise „Verlogenheit" selbst in den klassischen Fassaden eines Sansovino und Palladio. Wir sind ja auch heute noch geneigt — mag sein in ungerechter, überempfindlicher Weise — die Renaissance im weitesten Sinne des Wortes für alle Verirrungen des vorigen Jahrhunderts verantwortlich zu machen, ja wir glauben, dass erst das impressionistische Zeitalter die ganze Unwahrheit der Renaissancegesinnung ans Licht bringen konnte, weil diese jetzt nicht mehr jene alle Bedenken niederschlagende Lebenskraft besass, die ihr noch im Barock des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zu eigen gewesen war.

Die Renaissance-Ästhetik wollte den Schein: den Schein in der Baukunst sowohl wie in der Malerei und Plastik. Mit allen, unerhört entwickelten Mitteln der Perspektive, der Lichtführung, der Zeichnung und Modellierung strebte insbesondere die Malerei die Illusion an; freilich nicht im Sinne einer krass naturalistischen Vortäuschung des Daseins, sondern mehr im Sinne einer künstlichen opern- und bühnenhaften Scheinexistenz. „Nur dass die Kunst gefällig sei!" Der nach bestimmten, erst recht lernbaren wissenschaftlichen Mitteln geregelte Geschmack hob die mit bestimmten, erlassbaren Normen erzielte Illusion wieder auf, schwächte sie ab, sodass als Endergebnis jenes Schweben zwischen „Ideal" und „Leben", jener „Idealrealismus" herauskam, der den eigentlichen Sinn aller Renaissance-Ästhetik bis zu einem gewissen Grade ausmacht.

Was aber haben wir mit alledem noch zu schaffen? Um jenen gewaltigen Apparat von Kunstmitteln mit Virtuosität zu handhaben, bedurfte es des Könnens, des Wissens (vor allem des Wissens!), des Talents, des Geschmacks: lauter Dinge, die uns an sich noch nicht an das Herz der Kunst führen. Was wussten die Ägypter von Perspektive, was die Inder von Anatomie, was die Byzantiner von Proportionen, was wussten die Gotiker von allen diesen Dingen? Und ist es etwa das Wissen und der Geschmack, der uns die Werke der Griechen so verehrungswürdig macht, sondern nicht vielmehr jener verschlossene Ausdruck eines göttlich unteilbaren sinnlich seelischen Gefühls?

Scheffler ist der erste, der solche Konsequenzen aus dem künstlerischen Bewusstsein unserer Gegenwart zog und der sie aussprach mit jener radikalen Einseitigkeit, ohne die eine Umwertung solchen Ranges nicht möglich ist.

Er kam als gereifter, fest in der modernen Kunstbewegung stehender Mann in das so viel gelobte Land. Er kam ganz ohne den Willen zur „historischen Gerechtigkeit", zu irgend einer Art von „Umwertung". An die Werke eines Raffael, eines Palladio, ja selbst eines Michelangelo trat er mit derselben abwartenden Passivität heran, wie an die Leistungen eines Modernen, mit jenem gewissen Misstrauen gegen das Kunstwerk und gegen sich selbst, in dessen kühle Hülle der echte Kritiker den so erregsamen Kern seines Innersten gern zu verbergen pflegt. Und es ist charakteristisch für diese unbeirrbare Treue gegen den eigenen Kunstinstinkt, dass er selbst einem Michelangelo gegenüber nicht eher warm wurde, als bis er den „Gotiker" in ihm erkannte.

Viele werden diesen Mangel an „historischer Phantasie", diese aufrechte Unbefangenheit als gespreizten, autoritätslosen Subjektivismus verurteilen. Viele werden ihn als hohe Ehrlichkeit, als Charakterstärke und als eine besondere notwendige Form von Naivetät bewundern. Man wird einer solchen Ehrlichkeit in den abgerissenen Urteilen unserer Künstler nicht selten, in den „durchdachten" Manifesten der philosophisch, historisch, ästhetisch so unendlich belasteten Historiker und Kritiker nur in wenigen Fällen begegnen. Gestehen wir es nur ruhig ein, dass die meisten von uns infolge jenes traurigen Gegensatzes zwischen historischen und künstlerischen Interessen auf eine unheimlich geschickte Art sich bald geschichtlich, bald aktuell einzustellen wissen. Daher das Unerfreuliche in dem allermeisten, das unsere „Kunstwissenschaftler" über moderne Kunst zum besten geben und die grosse Entfremdung zwischen ihnen und den Schaffenden!

Vielleicht ist es möglich, in der „Ehrlichkeit" ein besonderes, eigentümliches Ethos der impressionistischen Geisteshaltung zu erkennen. Höchst bezeichnend, dass diese Erkenntnis erst heute recht zum Bewusstsein kommt, da eine jüngste Generation bereits den Impres-

sionismus als Kunst — und Weltanschauung — überwunden hat, während Scheffler selbst naturgemäss den neuesten Manifestationen ziemlich ablehnend gegenüber steht. Doch vergessen wir nicht, dass gerade in seinem Bekenntnis zur nordischen Gotik eine Hoffnung deutlich wird, die über die impressionistische Weltansicht hinausführt, und in der sich der Autor innerlich auch mit den Ahnungen jüngeren Kunstwollens berührt.

Sehr mit Unrecht hat man in solchem Eintreten für die Gotik, das sich bis zu einem gewissen Grade allerdings mit einem Eintreten für nordisch-germanische Ausdrucksgesinnung gegenüber südländisch-romanischem Kunstwesen deckt, nur eine Fortsetzung abgestandener deutsch-romantischer Tendenzen sehen wollen. Ganz im Gegenteil: jede liebevollere Einfühlung in unser jüngstes Kunstwollen macht zu Gewissheit, dass von dem Wort „Gotik" heute eine unerhörte Wirkung, ein fruchtbarer Zauber ohne gleichen ausgeht. Und was ein zukünftiges höheres „Deutschtum" in der Kunst angeht — wer möchte in den gegenwärtigen Zeitläuften eine solche Vorstellung noch halb ironisch als eingeschränkt und kunsthemmend abthun? Vielleicht ist heute, da wir durch das reinigende Feuer des Leidens gegangen sind, die Epoche einer nationalen Ausdruckskunst längst nicht mehr so fern, als es noch vor wenigen Jahren schien. Sicherlich ist es nun, da wir das ungeheuere Gewicht primitiver Wirklichkeiten getragen haben, und da das Leiden, der Glauben, die Tugend und die nationale Gemeinsamkeit uns allen zu unsagbar starken Erlebnissen geworden sind, mit der Epoche der Reizsamkeit, mit der impressionistischen Weltansicht, mit dem Formalismus des „l'art pour l'art" endgültig vorbei. Die neue politische Zeit wird auch eine neue ästhetisch-künstlerische Ära für uns werden müssen. Denn was wären die furchtbaren Zuckungen und Krämpfe des Chaos, wenn nicht Anzeichen dafür, dass ein neuer Stern geboren werden wird?

Jenes stärkere glücklichere Geschlecht aber, das im Besitze der Wahrheit und des Lebens — seiner Wahrheit, seines Lebens! — sein wird, wie wird es über dies etwas schmächtige Büchlein urteilen, in dem sich die spät-impressionistische Generation vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts mit einem übermächtigen Stück quälender Überlieferung abzufinden suchte; dies recht wenig schwärmerische Bekenntnis mit seinen vielen „Wenn und Aber", mit seinen vorsichtigen Gefühlen und pointierten Ehrlichkeiten? Es wird zum wenigsten zugeben, dass man Italien erst zertrümmern musste, um ein neues Italien zu entdecken.



A. GRUNENBERG, JUNGE IM SESSEL



ANTIKES-AKTUELLES

Plinius schreibt, Apelles habe beständig die Gewohnheit gehabt, keinen auch sonst noch so beschäftigten Tag zu verbringen, ohne wenigstens durch Zeichnen einer Linie die Kunst zu üben; wie auch Prothogenes im Krieg, so sehr er durch Schlachtgetümmel unterbrochen wurde, doch die angefangenen Werke fortsetzte, da er wusste, dass Demetrius mit den Rhodiern und nicht mit den Künsten Krieg habe. Da dieser die Stadt nur von der Seite nehmen konnte, wo sich die Gemälde befanden, so zündete er sie nicht an, damit die edelsten Werke der Kunst nicht verbrennten, so dass ihm durch Schonung der Gemälde die Gelegenheit zur Besiegung entging.

Übersetzung von Dr. Scheurl. 1508.

❀

OPTIMISMUS

Ein deutscher Kunsthistoriker begegnete während eines Besuches in London einem ihm bekannten Sammler, der in heller Aufregung die Strasse herauf kam. Der Deutsche, der seinen Mann schon kannte, betrachtete sich den Exaltierten und fragte ein wenig ironisch: „Sie haben wohl einen Rembrandt entdeckt.“ Worauf der engliche Kunstfreund jubelnd entgegnete: „Nein, denken Sie, zwei!“

❀

BONMOT

Der verstorbene Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts Friedrich Lippmann hatte eine Sammlung guter Primitiver und daneben auch eine Anzahl von niederländischen Bildern des siebzehnten Jahrhunderts. Wenn er einem Besucher seine Bilder zeigte und zu den Niederländern kam, pflegte er zu sagen: „Und hier sehen Sie den Abfall der Niederlande.“

❀

DIE SINTFLUT

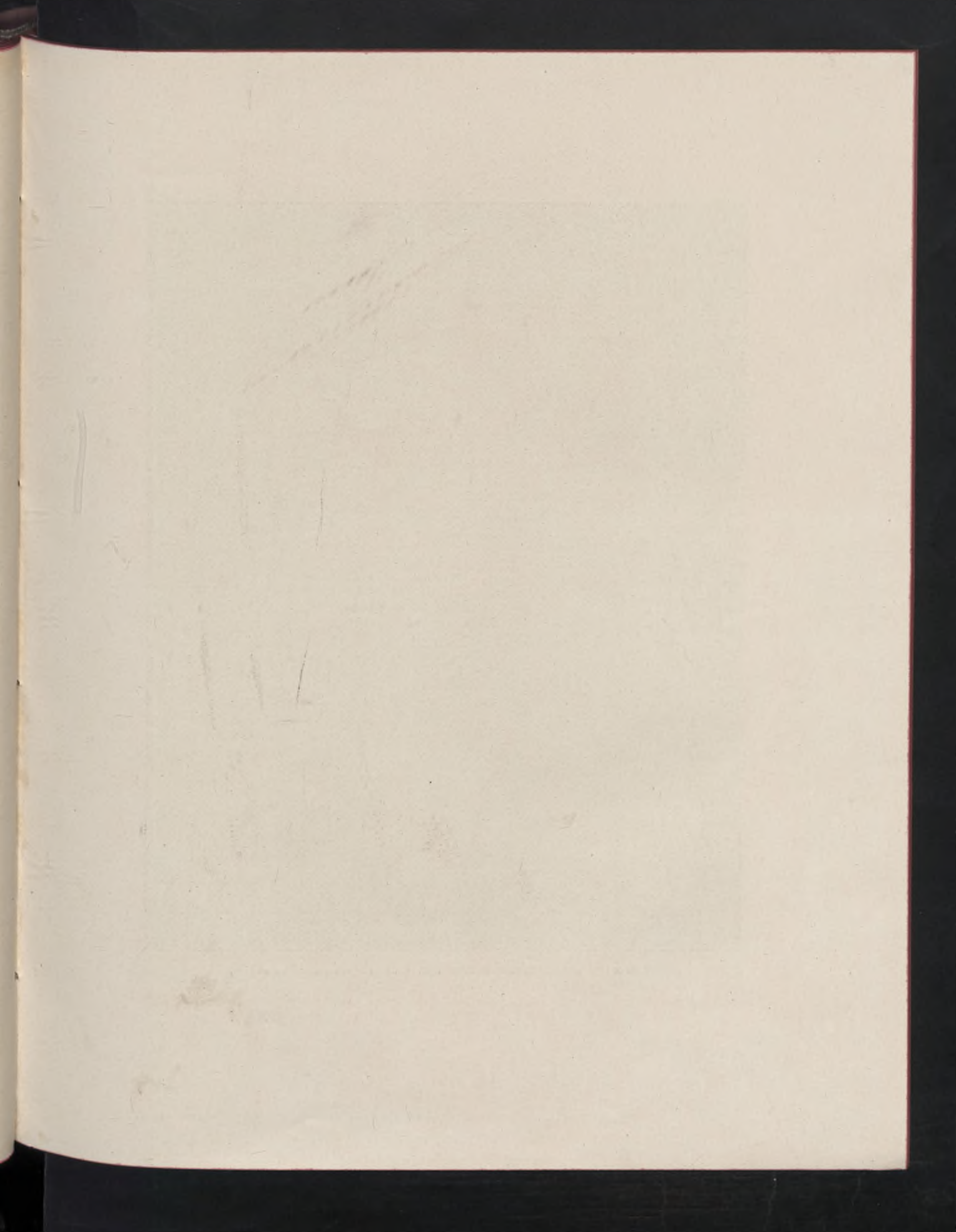
Karl Schorn hatte in München im Atelier sein Riesengemälde „Die Sintflut“ ausgestellt und zur Besichtigung geladen. Mit der neugierigen Menge kam auch Schwind. Er setzte sich still in eine Ecke, betrachtete das Bild und sagte halblaut vor sich hin: „Grossartig, herrlich, wunderbar, prachtvoll!“ Den Umstehenden fiel dieser Enthusiasmus schliesslich auf und sie teilten es dem Schöpfer des Bildes mit. Dieser trat glücklich an Schwind heran und hörte nun selbst dessen Ausrufe: „Grossartig, herrlich, wunderbar!“ Er begrüsste den berühmten Kollegen und sagte: „Ich bin sehr glücklich, dass mein Bild Ihnen so gut gefällt.“ Worauf Schwind erwiderte: „Ja wissen's, i bin halt so glücklich, dass diese ganze damische G'sellschaft da ersaufen muss.“

❀

DER KONJUNKTURSAMMLER

Einem kürzlich gestorbenen Berliner Sammler, der unbesehen zu kaufen pflegte, wird das Wort in den Mund gelegt: „Vor mir sind alle Bilder gleich.“

SIEBZEHNTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





MAX LIEBERMANN, MUTTER UND KIND. 1877. BES.: LEOP. O. H. BIERMANN. BREMEN





DIE KUNST UND DIE REVOLUTION

VON

KARL SCHEFFLER

Der Krieg hat am Wesen der Kunst nichts geändert; die Revolution wird es auch nicht thun. Kräfte, die das Künstlerische umgestalten, wirken in der Tiefe und haben mit Veränderungen der Staatsform nur ganz obenhin zu thun. Wenn sich die Kunst zum Bessern verwandeln soll, so muss sich erst die Seele der Menschen verändern. Von einer Wandlung des Menschlichen aber ist kaum etwas zu spüren. Vielleicht geht in der noch sehr jungen Jugend etwas Entscheidendes vor; vielleicht aber trügt auch diese Hoffnung. Man könnte glauben am Anfang einer neuen Entwicklung — nicht Höherentwicklung, sondern Metamorphose — zu stehen, wenn man der heute ja sehr verbreiteten Meinung ist, der Kapitalismus sei erledigt und es käme an seiner Stelle eine neue sozialistische Wirtschafts- und Gesellschaftsform herauf. Aber diese Meinung erscheint übereilt. Es ist gewiss, dass der privatwirtschaftliche Kapitalismus des letzten Jahrhunderts stark eingeschränkt wird durch eine Tendenz, die auf Sozialisierung und Gemeinwirtschaft abzielt; es wird sich daraus auch eine andere Form des Reichtums und eine andere Stellung des Reichtums zur Kunst und zum Künstler ergeben. An einen grundsätzlichen Wandel, an eine allgemeine Entkapitalisierung — die für den Künstler zuerst einmal katastrophal wirken würde — ist aber nicht zu denken. Der Kapitalismus ist viele, viele Jahrhunderte alt, da kann er nicht von heute auf morgen abgeschafft werden. Um so weniger, als nichts da ist, was an seine Stelle treten könnte,

wenigstens nichts, das in gleicher Weise fähig wäre, durch die Erregung des Egoismus die Menschen produktiv zu machen. Gerechtigkeitsideen, wie der Sozialismus sie predigt, sind, in all ihrer Ethik, mehr ausgleichend wie produktiv. Es ist auch keineswegs erwiesen, dass die sozialistische Weltanschauung in Deutschland endgültig gesiegt hat, und es ist noch weniger gewiss, ob sie sich die ganze Welt erobern wird, ob vor allem die Völker der Entente mitmachen werden. Das aber wäre nötig. Denn wenn auch nur ein einziges für die Weltwirtschaft wichtiges Land im Kapitalismus beharrt, so wäre dem Sozialismus unter Umständen sein ganzes Spiel verdorben. Der Künstler und der Kunstfreund haben also alle Ursache in Ruhe abzuwarten, was die Zeit bringt und nicht voreilig Entschlüsse zu fassen.

Viele Künstler und Kunstfreunde sind anderer Meinung. Sie haben sich mit unnötiger Eile, hier und dort schon am Tage der Revolution, zusammengethan zu „Kunsträten", haben Programme formuliert und Forderungen erhoben. Das einzig Hoffnungsvolle bei diesem Thun ist, dass in der Form der Räte zum erstenmal etwas wie eine Berufsvertretung zustande gekommen ist. Eine Berufsvertretung, die freilich noch — nicht zuletzt durch die revolutionäre Geste — eine Karikatur ist, die aber doch leise hinüberweist zu einer überpolitischen Berufsvertretung, wie man sie sich in einem idealen Herrenhause vorstellen möchte. Diese Möglichkeit ist den Kunsträten selbst scheinbar noch nicht zum Bewusstsein gekommen. Es ist bezeichnend, dass sich auf der einen Seite die „revolutionären" Künstler, die „Jungen" zusammengethan haben, die „Expressionisten, Futuristen und Kubisten", wie es in einem Zirkular anmutig heisst, oder im bunten Gemisch die Mittelmässigen und Akademischen. Die guten, die besten Künstler fehlen sowohl hier wie dort. Zusammengefunden haben sich vornehmlich Künstler, die persönlich zu wenig bedeuten, die in Massen auftreten müssen, um etwas zu erreichen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen. In den Programmen findet man viele jener Forderungen, die seit Jahrzehnten schon erhoben worden sind, nicht zuletzt in diesen Heften. Also berechtigte Forderungen, mit denen jeder Kunstfreund einverstanden sein wird. Trotzdem braucht er nicht einverstanden zu sein mit dem Tempo, das gefordert wird. Bevor nicht eine ordentliche Regierung gewählt ist, sollte überhaupt nichts entschieden werden. Während eines Provisoriums trifft man nicht ungestraft folgenschwere Entscheidungen. Die Kunsträte sollten darum die Interimsregierung von Entschlüssen, die das Kunstleben tief berühren, mehr abhalten als dass sie dazu antreiben. Es kommt nicht nur darauf an, dass längst Gefordertes geschieht, sondern auch wie es geschieht. Daneben aber sollten die Künstler und ihre Freunde im Rat sich hüten, in der neuen Staatsform einen Vorteil für sich zu sehen und sich der Republik an den Hals zu werfen. Sie sollten sich vor den Worten Freiheit und Gleichheit hüten. Im Gegenteil, sie sollten vorläufig einmal die vollkommene Trennung alles Künstlerischen vom Staatlichen, einerlei ob es dynastisch oder republikanisch ist, fordern, oder besser noch in aller Stille durchsetzen. Ob eine Dynastie Siegesalleen errichtet oder eine Republik Volkshäuser baut und ausmalen lässt, das kommt im Endergebnis ungefähr auf dasselbe hinaus. Die gute Kunst, die entscheidende, hat in den letzten Jahrzehnten soviel Freiheit gehabt, wie sie brauchte und sie wird in Zukunft kaum mehr Freiheit erringen. Es handelt sich gar nicht so sehr um das Verhältnis zur Autorität. Jede Staatsautorität treibt ihre Kunstpolitik und alle Kunstpolitik ist von Übel. Entscheidend für den Kulturzustand ist vor allem die Qualität des Volkes. Diese Qualität war bisher schlecht, sie ist heute schlecht und es sind nicht Anzeichen, dass sie schnell besser wird. Darum ist es auch nur redensartlich, wenn ein Kunstrat sein Programm mit solchen Worten einleitet: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuss weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein." Die Kunst muss und soll wieder einmal. Was helfen solche Programmworte, wenn die Kunst nicht kann und das Volk unfähig ist und gar nicht will. Kunst und Volk haben nie eine Einheit gebildet. Auch nicht zur Zeit der Gotik, auch nicht im alten Griechenland, Epochen, die manchem ja vorschweben und nun wieder anzubrechen scheinen, weil Deutschland Republik geworden ist und sozialistisch regiert wird. Das höchste Können war immer nur bei einzelnen und das Verständnis auch. Ein gutes Niveau aber entsteht nur, wenn mannigfache Voraussetzungen wirtschaftlicher, politischer, sozialer und kultureller Art zusammentreffen. Um eine solche Synthese herzustellen, bedarf es vieler, vieler Jahre, einer unendlichen Arbeit, stiller Entsagung grosser Volkskreise und einer allgemeinen Vergeistigung mit

Hilfe einer alle bewegenden Idee. Alles das fehlt heute. Jeder Gute wird für sein Teil daran arbeiten, dass die Voraussetzungen für ein höheres Niveau geschaffen werden, und er wird so daran arbeiten, als sei er heilig von der Möglichkeit des Erfolgs überzeugt. Je ernster er es aber meint, um so zurückhaltender wird er den Gruppen gegenüberstehen, die, eine politische Konjunktur nutzend, mit revolutionären Programmen arbeiten und glauben, auch in der Kunst könne mit Mehrheitsbeschlüssen etwas erreicht werden. Der rechte Kunstfreund glaubt, im Gegenteil, im Künstlerischen an das aristokratische Prinzip und an das Recht der Minorität.



HANS THOMA, TAL BEI SIENA. 1880 BES.: FRAU META SCHÜTTE. BREMEN



HANS THOMA, RIVIERA. 1874. BES.: W. OELZE. BREMEN

BREMER PRIVATSAMMLUNGEN

VON

EMIL WALDMANN

In der Bremer Kunsthalle hängt ein grosses „Blumenstilleben" von Gustave Courbet aus dem Jahre 1863, (das sich früher einmal in der Sammlung P. A. B. Widener in Philadelphia befand). Aus dem gleichen Jahre besitzen zwei Bremer Privatsammlungen Stilleben von Courbet: den „Apfelzweig" in der Sammlung der Frau Adele Wolde und das „Tulpenstilleben" bei Herrn Leopold Biermann.

Dieser Zufall, wenn man es so nennen will, ist bezeichnend für die Art und die Situation der Bremer Privatsammler. Sie arbeiten Hand in Hand mit der Kunsthalle. Nicht als Nachahmer der Galerie, sondern als Ergänzer. Aber auch nicht als Schrittmacher für die Galerie — das hatte die Galerie schon vor zehn Jahren nicht nötig — sondern als verständnisvolle Begleiter, die der Meinung sind, diese Art von Kunst, welche die Galerie als vorbildlich hinstellt, könne man auch im Hause haben.

Die Zahl der kaufenden Bilderfreunde in Bremen ist nicht sehr gross, wenigstens nicht derer, die durch ihren Willen zum Besten über ihre Privatbedürfnisse hinaus noch eine Art von Kulturmission erfüllen.



W. TRÜBNER, EINGANG ZUM KLOSTER AUF DER FRAUENINSEL IM CHIEMSEE 1891. BES.: FRAU META SCHÜTTE, BREMEN

Wenn man sie einmal alle zu einer Sitzung beieinander sähe, würde ein Tisch für zwölf Personen ausreichen. Aber ihre Leidenschaft wie ihre Vorsicht hat es zuwege gebracht, dass man aus ihrem Besitz eine herrliche Ausstellung moderner Malerei zusammenstellen kann, „modern" im Sinne jenes geschickt formulierten Plakats einer Kunsthändlerfirma auf dem steht „Klassisch gewordene Meister des neunzehnten Jahrhunderts". Das heisst, dass die ausgesprochenen Tendenzen der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts in Bremer Privatsammlungen, mit wenigen Ausnahmen, noch kaum vertreten sind; einstweilen noch nicht. In einem Jahrzehnt wird sich die Situation in diesem Punkte wohl geändert haben, dank der Thätigkeit einer in diesem Jahre begründeten „Gesellschaft der Kunstfreunde", die ihr Interesse ausschliesslich den Werken der jüngeren Künstlerschaft, summarisch gesprochen, den Werken des Expressionismus zuwenden will und von deren Wirksamkeit Einflüsse auf die Weiterentwicklung der Kunsthalle erwartet werden dürfen.

Dass es in Bremen keine nennenswerte Privatsammlung alter Meister giebt, hängt zum Teil auch mit dem Charakter dieser öffentlichen Galerie zusammen. Die Bremer Kunsthalle ist nicht reich genug, um ihre Abteilung alter Malerei, etwa der niederländischen und altdeutschen Schulen, systematisch und niveauverbessernd auszubauen. Versuche, die in letzter Zeit in dieser Richtung gemacht wurden, schlugen aus Geldmangel fehl. Bremen kann mit grösseren Galerien und mit auswärtigen Privatsammlern nicht konkurrieren und musste beispielsweise sogar das Bild von Wolf Huber von der Kaufmann-Auktion, das eine so schöne Ergänzung zu dem Bremer Bilde von Altdorfer gewesen wäre, schweren Herzens ziehen lassen. Die Kunsthalle wird, so gross auch das Verlangen nach alten Bildern in ihr sein mag, sich auch künftighin darauf beschränken müssen, wenigstens die alten Bilder, die noch hie und da in Bremer Häusern hängen und gelegentlich einmal frei werden, zu sichern, wie es kürzlich mit einem grossen Familienbilde von Nicolas Largillière gelungen ist. Kunstfreunde, die hier ergänzend eintreten könnten und von sich aus die alten Meister in Bremen pflegten, giebt es nicht und der von früher her vorhandene Besitz folgt dem Beispiel der Lürmann-Sammlung: er löst sich langsam auf. Bremen liebt, seitdem es neue Sammler hat, die solide Modernität.

Bei einer Ausstellung aus Bremer Privatbesitz, in der alles Beste aus Bremer Häusern vereinigt wäre, könnte man die grossen Maler aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in sehr guten, oft in hervorragenden, manchmal in meisterhaften Werken kennen lernen. Deutsche sowohl wie Franzosen. Trotzdem es an heftiger antifranzösischer Opposition auch vor dem Kriege ja nicht fehlte — man wird sich erinnern, dass der deutsche Künstlerprotest gegen die französische Malerei sich gerade in Bremen entzündete und zwar bei Gelegenheit des Ankaufs eines Gemäldes von van Gogh, den die Gegner der Franzosen offenbar aus Versehen für einen Franzosen gehalten haben — trotzdem sind die Bremer auch während des Krieges nicht ganz von ihrer Liebe auch zur französischen Kunst abzubringen gewesen und so hält heute der Besitz an guten Bildern deutschen Ursprungs dem an Werken französischer Herkunft zahlenmässig ungefähr die Wage. Der eine liebt dieses mehr, der andre jenes, und mancher beides. Dass die, die während des Krieges hie und da einen Franzosen erworben haben, damit nicht den Handel mit dem Feinde unterstützen, versteht sich von selbst. Es sei aber, um etwaigen Missdeutungen von seiten einer bestimmten Stelle in Berlin vorzubeugen, ausdrücklich betont, dass die französischen Bilder, die seit 1914 nach Bremen gelangten, ausnahmslos aus älterem deutschen Privatbesitz stammen.

Von den Grossmeistern deutscher Malerei sind die Grössten, Menzel und Leibl, in nur beschränkter Zahl in Bremen zu finden. Von Menzel besitzt Paul Schmitz ein halbes Dutzend charakteristischer Zeichnungen. Ein Ölgemälde, das Bildnis des Musikschriftstellers S. W. Dehn, aus dem Jahre 1854, hängt in der bekannten Sammlung Sparkuhle. Das schöne Werk macht in dieser Sammlung, die etwa dem Typus Schmeil, Toelle und Lippert entspricht und, wo sie modern wird, mit Vorliebe den Münchenern vom Schlage Lenbach, Samberger, Zügel und Kuschel zugethan ist, sehr glänzende Figur. Neben der „Susanna" von Boecklin und einem grossen Frauenbildnis von Trübner aus den achtziger Jahren, gehört es zu den Perlen dieses älteren Besitzstandes im bremischen Sammelwesen.

Wilhelm Leibl hat zwei bremische Sammler gelockt: Consul Carl Theodor Melchers kaufte einen frühen Männerkopf aus der Münchener Akademiezeit, I. C. Pflüger den herrlichen „Kronenwirt", eine Prachtleistung Leibls aus der Mitte der neunziger Jahre, von damals, als er wieder aufwärts ging mit seiner Kunst, prachtvoll fest in der Struktur



W. TRÜBNER, FRAUENINSEL IM CHIEMSEE. 1891. BES.: I. C. PFLÜGER, BREMEN



WILH. TRÜBNER, KENTAURENPAAR, 1878
BES.: LEOP. O. H. BIERMANN, BREMEN

alle drei also aus der Italienzeit des Meisters, gehören dem malerisch so empfindungsvollen Stil der Frühzeit an, wo Thoma sich liebevoll in die Gesamtschönheit einer Landschaft in Licht und Farbe versenkte und seine malerische Sensibilität noch kultivierte. Um den „Rheinfall bei Schaffhausen" und die „Campagnalandschaft" der Kunsthalle herumgruppiert würden diese Stücke zu einer grossartigen Wand mithelfen.

Dieses Bevorzugen der frühen Periode von Thoma in Bremen darf man nicht als Modesache auffassen, es entspricht vielmehr einer ausgesprochenen Überzeugung, dass die Frühwerke Thomas thatsächlich besser sind als die meisten späten Arbeiten. Gegenüber der Kunst Wilhelm Trübners, vor der ja die Überschätzung der malerisch weichen Jugendperiode, angesichts seiner Meisterwerke aus den siebziger Jahren, beinahe zur allgemeinen Mode geworden ist, haben sich die Bremer Sammler die Unabhängigkeit ihres Urteils bewahrt und sich verständnisvoll eingelebt in den Wert seiner weiteren Entwicklung. Leopold Biermann tauschte seine „Balgenden Buben", die trotz ihres bezaubernden malerischen Tones in der Bewegungsdarstellung ungelöste Reste aufweisen, mutig gegen das „Kentaurenpaar", eines der schönsten Exemplare aus dieser im ganzen etwas ungleichwertigen Serie und bekam damit ein Werk voll von zartestem Gefühl und glänzendster Malerei. Oelzes „Ludgate Hill" von 1883, die Fassung mit dem leeren Vordergrunde, prunkt durch schönen, festen Ton, und das Frauenbildnis der Sammlung Sparkuhle aus den achtziger Jahren, hart und grossartig, besiegt durch seinen starken Charakter. Das Dreiblatt der hellen Landschaften aus den Sammlungen Pflüger, Frau Meta Schütte und Frau Carl Schütte, zeigt den reifen Landschafter Trübner von seiner bedeutendsten Seite: „Frauenchiemsee", unendlich nobel in Grau, Blau und Grün, das „Klostergebäude auf der Fraueninsel" funkelnd in Dunkelgrün, Blau, Gelb, Weiss und Rot, reich an Farbe wie Trübner sehr selten ist; und „Hemsbach mit der Tanne", das späteste Bild unter den dreien, ähnlich dem Exemplar der Auktion Pickenpack, von strahlendster Leuchtkraft der Farbe und festestem Bau. Eine Ansicht von der

und herrlich blühend im Malerischen. Das Bild war in diesem Herbst auf der Ausstellung der Galerie E. Arnold in Dresden.

Auch Herr Biermann hat einmal einen „Leibl" erworben, den Studienkopf zur „Kokotte". Aber es war keiner. Auf der Leibl-Ausstellung der Berliner Sezession wurde er trotz wundervoll flüssiger Malerei angezweifelt als nicht fest genug in der Struktur, und der Maler Mayr-Graz, der die Ausstellung besuchte, bekannte sich dann zur Vaterschaft an diesem schönen illegitimen Kinde.

Von Thoma bevorzugten die Bremer Kunstfreunde mit Ausnahme von Sparkuhle, der ein typisches Spätbild, eine Wiese unter blitzblauem Himmel besitzt, die frühe malerische Periode, die Zeit, wo Thoma noch an Courbet, Leibl und Trübner glaubte. Alle drei Bilder, die wir zählen, W. Oelzes „Riviera" (1874), L. Biermanns „Tivoli" (1880) und Frau Meta Schüttes „Tal bei Siena" (1880),



MAX LIEBERMANN, DÜNENPROMENADE. 1907. BES.: PAUL SCHMITZ, BREMEN



MAX LIEBERMANN, DORFSTRASSE IN HOLLAND. 1893. BES.: DR. KURT SPECHT. BREMEN

„Stiftsterrasse in Neuburg“, die Richter Grobler gehört, stammt aus dem für Trübners Schaffen so glücklichen Jahre 1913. Durch die Erwerbung eines prächtigen Fuchsienstillebens von Hirth du Frèsnes, das berühmteren Stilleben Hans Thomas nicht nachsteht, hat dieses jüngere Mitglied des bremischen Sammlerkreises einen Griff von glücklichster Energie gethan. Es giebt kein halbes Dutzend von Werken Hirths, die so gut wären. Auch dass Herr Oelze den grossen Stäbli der Sammlung Schmeil erwarb, ergänzt das Gesamtbild des bremischen Kunstbesitzes um eine neue Note.

An engere Beziehung zur Kunsthalle denkt man, wenn man vor zwei Werken von Hans von Marées in den Sammlungen Biermann und Wolde steht. Der Männerkopf mit rotem Bart, aus der Sammlung Wolde, erinnert an das frühe Selbstbildnis des Meisters, das die Kunsthalle ihr eigen nennt. Das grosse stehende Selbstbildnis bei Herrn Biermann dagegen zeigt den ganz reifen monumentalen Maler.

Als vor nicht ganz zwanzig Jahren in Bremen durch die Ankäufe der Kunsthalle die Bresche gelegt wurde, durch welche die gute moderne Malerei in diese Stadt einzog, die bis dahin den Modegrössen treu ergeben war, stand natürlich die Kunst Max Liebermanns mit im Vordergrunde des Interesses. Der Name Liebermann war noch um die Jahrhundertwende für Bremen ein Programm, und so haben die Bremer Sammler noch rechtzeitig Liebermann gekauft, allen voran die Sammlungen Biermann. Ein Meisterwerk der Frühzeit, die „Mutter mit dem Kinde“, eine „Dorfstrasse“, ein „Garten in Noordwijk“, (das andre Exemplar in der Sammlung Ed. Arnhold in Berlin), ein „von der Düne gesehener Strand“, eine ganz köstlich frische Ansicht von „Katwijk“, das unvergleichlich seelisch grosse Bildnis der Frau Kommerzienrat Biermann, und ein „Pferderennen“ aus dem Besitze des Senators Biermann zeigen in diesen Häusern Liebermanns Kunst in all ihrer Pracht und Glanz. Auch das Ehepaar Wolde hat sich von Liebermann



MAX LIEBERMANN, KATWIJK. 1890. BES.: LEOP. O. H. BIERMANN, BREMEN

malen lassen in einer Zeit, wo der Künstler die Ausbildung dieser Seite seines Talentes erst eben begonnen hatte. Ein „Spaziergang in Laren“ in der Sammlung Wolde hält das gute Niveau. Neuerdings hat Paul Schmitz noch einige hervorragende Stücke an sich gebracht. Seine glanzvolle Studie zur „Dünenpromenade“ gehört nach Bremen, weil die Galerie das Gemälde besitzt. Um sein „Noordwijk binnen“, dieses schwärmerische Werk, hinreissend durch die schöne Dämmerung und durch die Harmonie von Silbergrau und Grün, könnte ihn jede Galerie beneiden, und seine Studie aus der Judengasse, in ihrer juwelenhaft funkelnden Kostbarkeit wird ihm von der Bremer Galerie freundlich-gemessen geneidet. Das grosse Aquarell des „Schlächterladens“ hängt als Pendant dazu und wirkt durch die reine Leuchtkraft und die energische Struktur so stark, dass an diesem Zusammensein die Sage, man könne keine Aquarelle zwischen Ölbilder hängen, zuschanden wird. Natürlich befinden sich bei diesen Sammlern auch Pastelle, Aquarelle sowie Zeichnungen Liebermanns in grosser Zahl, einige auch bei Dr. Specht, der auch die frische windige „Strassenecke in einem holländischen Dorfe“ besitzt, eine der intimsten Fassungen dieses Motivs, das seine künstlerischen Reize erst langsam, aber immer stärker enthüllt. Dieser Sammler ging auch mit dem Gedanken um, die „Weinbergtreppe“ von Slevogt zu erwerben, ein gegenständlich etwas schwieriges, in Licht, Luft und Farbe aber berauschendes und von Glanz funkelndes Bild. Da er, ebenso wie Paul Schmitz, eine prächtige Sammlung von Slevogts meisterhaften Aquarellen, (Tierstücken, Trabrennen, Orientreise, Weinernte und Improvisationen) besitzt, hätte es gut in sein Haus gepasst. Aber als er und Schmitz überlegten, brachte Richter Grobler schnell den Mut auf, der zu einem solchen Bilde gehört und sicherte es sich, natürlich nicht ohne sich die Folgen klar zu machen. Eines der temperamentvoll gesehenen und mit flüssigem

Glanz gemalten Stilleben von Slevogt, die „Erdbeeren" hat Konsul C. Th. Melchers. Die Sammlung Schmitz hat in Ulrich Hübners „Travemünde", eines der glücklichsten Werke dieses Künstlers, Gelegenheit täglich zu sehen, was schöner Impressionismus ist, und zu warten, bis einmal wieder ein impressionistischer Slevogt zu haben sein wird, um das Schöpferische zu spüren, das in diesem grossen deutschen Impressionisten Form gewann. An dem Vergleich der nebeneinander hängenden Riviera-Landschaft von Corinth und Max Beckmanns ausgezeichnetem „Schiffbruch" sehen Dr. Spechts wartende Patienten, wohin die Fahrt geht und dass mit Beckmann ein neuer Stilwille am Werke ist.

Die Künstler der jüngeren Generation sind wie gesagt in Bremen einstweilen noch wenig vertreten, merkwürdigerweise auch Paula Modersohn-Becker, die doch in Bremen ihre Heimat und, nach anfänglicher Verhöhnung, ihre ersten grossen Erfolge hatte. Dr. Boner, der Vorsitzende der Gesellschaft der Kunstfreunde, besitzt einen „Mädchenkopf" von ihr. Bei ihm findet man einige weitere Proben moderner Malerei, zum Beispiel ein Bild von Karl Hofer „Vor dem Zelt" und ein Stilleben von Richard Seewald. Den Pechstein, der ihm bei einem Hausbrande vernichtet wurde, hat er noch nicht ersetzt.

Wenn sich das Interesse der bremischen Kunstfreunde gegenüber der deutschen Malerei nicht über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinaus rückwärts erstreckt, so haben die, die französische Malerei sammeln, vor dieser Zeitgrenze natürlich nicht Halt gemacht: in Frankreich führt die Linie der Moderne weiter hinauf, bis in die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts hinein. Courbet und die Impressionisten sind von den früheren Meistern nicht durch einen so scharfen Schnitt getrennt, wie Trübner und Caspar David Friedrich, beispielsweise. Die moderne Entwicklung beginnt mit Géricault, von dem Frau Wolde einen dunkelglühenden „Corso in Rom" besitzt, ein Bild, das an einen frühen Menzel etwa denken lässt. Von Delacroix findet man in diesem Hause, ausser einer schönen kleinen Studie einer büssenden Magdalena und einer äusserlich riesigen und innerlich mächtigen, in Gold und Silber schwimmenden unfertigen Komposition „Löwe ein Pferd zerreissend", vor allem die Studie zur „Löwenjagd" im Louvre (Collection Chauchard). Leopold Biermann kaufte die beiden mythologischen Szenen „Bacchanal" und „Tritonen", die in Paris einmal als „Schule Tiepolos" versteigert wurden, sowie eine kleine Fassung des „Sardanapal" aus der Sammlung Chéramy, von der man nie recht weiss, ob es eine Studie oder eine kleinere eigenhändige Replik ist. Von den Meistern von Fontainebleau ist nur der modernste, eigentlich gar nicht zur „École de Barbizon" gehörige vertreten: Corot. Sein Konzertbild (Sammlung Consul Melchers) hat Gustav Pauli seinerzeit in diesen Blättern gewürdigt. Die frühe italienische Landschaft (Sammlung Wolde) ist ein Meisterwerk von einer Frische ganz seltener Art. Perlfarbenes Licht schwebt über dem Ganzen, und Einzelheiten wie die Hauswand sind als Farbe in einer Weise verselbständigt, die unmittelbar schon an Manet denken lässt.

Ausser den beiden Blumenstücken Courbets aus dem Jahre 1863, von denen eingangs die Rede war und von denen die „Tulpen" früher hier abgebildet wurden, ist Courbets Kunst mit einigen der bekannten Waldbilder (Melchers und Biermann), einem Herrenbildnis (Sparkuhle) und einem Mädchenkopf (Wolde) in Bremen vertreten. Edouard Manet leider mit unzweifelhaften Ölgemälden gar nicht mehr, seitdem Heymels prachtvolle „Rosita Mauri" nicht in Bremen bleiben konnte, sondern an die Berliner Sammlung Koehler abgegeben werden musste. Das Aquarell der „Maitresse de Beaudelaire", das Frau A. Heye für die Bremer Kunsthalle aus Heymels Nachlass aufbewahrt und eine Marine in Aquarell bei Herrn Biermann können trotz ihrer Schönheit über diesen Verlust nur schwer hinwegtrösten. So müssen sich die Bremer Sammler in ihrer Liebe zum französischen Impressionismus vornehmlich an Claude Monet halten. Seine Landschaftskunst zeigen zwei Gartenbilder aus der Zeit um etwa 1880, das farbensprühende der Sammlung Wolde vielleicht noch nur einen Ton kostbarer als das bei Frau Schütte, das dieselbe Gartenecke in demselben Sommer zeigt, den man von dem Bilde der Bremer Galerie her kennt. Die „beiden Ruderboote" (Besitzerin: Frau Meta Schütte) sind eine Studie zu den Gemälden des Grenoutllière von 1866, in den Sammlungen Ed. Arnhold und Bruno Cassirer in Berlin, und das grosse Figurenbild mit der „Wärterin an der Wiege" (Frau Meta Schütte) stammt aus annähernd derselben Zeit. Es muss im Jahre 1867 gemalt sein, da es Monets erstgeborenen Sohn, den Sohn der durch das Bremer Bild berühmten „Camille" darstellt. Monet wandelt hier auf Wegen, die er dann später verliess. Es steht Edouard Manet in gewissem Sinne nahe, in der energischen Flächenhaftigkeit des



MAX LIEBERMANN, NOORDWIJK BINNEN. 1907. BES.: PAUL SCHMITZ, BREMEN



ULRICH HÜBNER, TRAVEMÜNDE. BES.: PAUL SCHMITZ, BREMEN

Aufbaus. Doch nimmt es durch seine überraschende Helligkeit und die Blumigkeit der mild-bunten Farbe schon manche Wirkungen des späteren Manet vorweg. Signiert ist das Bild nicht, aber gut beglaubigt: Monet hat es einmal einem Freunde geschenkt, aus dem Atelier weg. Als der es verkaufen wollte, ärgerte diese Nichtachtung den Künstler so sehr, dass er sich auch später immer weigerte, seinen Namen darauf zu setzen. — Eine vollgültige Probe des besten französischen Landschaftsimpressionismus stellt Sisleys „Flussansicht" aus dem Besitze von Frau Meta Schütte dar: schwebend in zartbewegtem Licht, von strahlendster Frische im Atmosphärischen und von einem selbst bei Sisley ganz seltenen Glanz, der in feiner Richtigkeit der Valeurs hingesetzten Farbe. Hier ist alles wie ein Pinselstrich, die Vision mit leichter sicherer Hand hingeschrieben. Camille Pissarro stand damals, 1885, als er die Ziegelei bei Eragny malte (Sammlung Paul Schmitz), in einer Periode des Suchens nach neuen Ausdrucksmitteln für neue Erlebnisse. Das kalte harmonische Licht, das über nebelig gedämpfter Farbe liegt und hie und da verhuschend aufblitzt, fing er mit einer neuen, dem Pointillismus verwandten, aber persönlicher vorgehenden Technik ein. Wie gross bei gleicher Entstehungszeit der Unterschied im Stilwillen sein kann, lehrt ein Blick auf Gauguins „Bretonische Landschaft" (Sammlung Leopold Biermann). Trotzdem Gauguin hier noch bei weitem nicht jene Monumentalisierung der Farbe anstrebt, die später seinen Stil bestimmt, trotzdem er hier noch sozusagen realistisch und impressionistisch malt, durchbricht er schon das Netz der allgemeinen farbigen Tonigkeit und geht auch mit der Farbe in denselben gegliederten Kontrasten vor, mit denen er seine scharf zusammengefassten Flächen aufbaut.

An Renoirs kultiviert zärtlicher Malerei begeisterten sich verschiedene Kunstfreunde. Heymel besass ein trotz kleinen Formats gewaltig wirkendes Stilleben mit „Feigen und Trauben", auf weissem Tischtuch vor dunkelblau wogender Hintergrundfläche, das der Kunsthalle als Nach-



MAX SLEVOGT, WEINBERGTREPPE. 1916. BES.: RICHTER DR. GROBLER, BREMEN

erbe von Frau A. Heye vermacht ist, ein ziemlich frühes unendlich lebendiges Bild. Ein dunkler „Feldblumenstrauss“ aus der Zeit, wo in Deutschland Hans Thoma ähnliche Dinge schuf, war das überhaupt erste Bild, das Frau Schütte für ihre erst während des Krieges ausgebaute Sammlung erwarb, und ein Mispel-Stilleben, sowie ein in Empfindung und Vortrag gleich bezaubernder Mädchenkopf bringen Renoirs Kunst in der Sammluug Wolde glänzend zur Geltung. Aber auch die Sammlung Biermann steht nicht zurück. In ihr hängt ein grosses frühes, noch etwas an Courbet gemahnendes Stilleben mit Kalla und Primeln, eine Variante des bekannten Bildes der Sammlung Max Liebermanns in Berlin.

Die Bremer Kunsthalle entbehrte seit Jahren ein Werk von Cézanne. Wenn man in Bremen Cézanne sehen wollte, musste man Frau Wolde bitten, um den „Pas de Bouffon“, sowie die grosse, früher lange bei Théodore Duret in Paris gewesene „Terre rouge“ studieren und bewundern zu können. Als im Jahre 1918 der Kunsthalle endlich der Ankauf einer reifen Provence-Landschaft (aus der Sammlung Falk in Mannheim) gelang, benutzte Frau Schütte die Gelegenheit, um aus derselben Provenienz die aus der ehemaligen Sammlung Stern her berühmten „Tulpen“ an sich zu bringen.

So ungefähr sieht im Jahre 1918 der Bremer Privatbesitz an Werken der „Klassisch gewordenen Meister des neunzehnten Jahrhunderts aus“. Das Gesamtbild ist für eine nicht reiche Stadt wie Bremen erfreulich und für die Höhe der bürgerlichen Kultur von maassgebender Wichtigkeit.

Wie die Entwicklung weitergehen wird, ob dieser Besitz in gleichem Sinne noch wird ausgebaut werden können, lässt sich noch nicht absehen. Leidenschaft und Verständnis für gute Malerei sind in der alten Hansastadt vorhanden. Ob die Mittel, die zu einer weiteren Kunstpflege in diesem Sinne gehören, vorhanden sein werden, erscheint zweifelhaft. Vielleicht wird die Knappheit der Mittel dahin führen, dass die Sammelleidenschaft, die ja nie ganz aufhören kann, sich von selbst der jungen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zuwendet, in einer Richtung, wie sie durch die Thätigkeit der Gesellschaft der Kunstfreunde angedeutet ist.



CAMILLE COROT, GARTEN AN DER RIVIERA. BES.: FRAU ADELE WOLDE

WIEN

VON

EMIL UTITZ

Vor einigen Monaten erschien in der Sammlung „Berühmte Kunststätten“ ein Buch von Hans Tietze über Wien. Reiches Wissen, tiefes Verständnis und innige Liebe zur Heimat vereinten sich glücklich zu einer Meisterleistung. Die folgenden Ausführungen wollen weder in einen — im vorhinein schon aussichtslosen — Wettbewerb mit dieser Schrift treten, noch auch Kritik sich anmassen. Der Historiker hat die Linien der geschichtlichen Entwicklung nachgezeichnet und an der Schwelle der Gegenwart mit warmen Wünschen für die Zukunft geschlossen. Wir beginnen recht eigentlich dort, wo er geendet. Man kann also unsere Betrachtungen als Epilog ansehen zu jenem Drama, das die bunten Schicksale einer Stadt von ihren Anfängen bis zur jüngsten Zeit vorführt. Zugleich glauben wir aber auch, einen Prolog sprechen zu dürfen, dem jedoch keine Tragödie nachfolgen soll, sondern ein Schauspiel — reich und vielgestaltig — wie jenes, das Tietzes Feder ausgemalt hat.

Die Geschichte Wiens ist heute an einem Punkt angelangt, von dem man nicht weiss, ob er ein Schlusspunkt ist, oder nur einen Abschnitt bedeutet. Die Gefahr droht, dass die Reichshauptstadt ohne Reich, die Kaiserstadt ohne kaiserlichen Hofstaat verödet, ein „lebender Leichnam“ wird, ein Museum verwehter Herrlichkeit, wie so viele Städte Italiens, besonders das stolze, wunderbare Ravenna.

Wiens kulturpolitische Stellung in den letzten Jahrzehnten liess sich mit der Berlins gar nicht vergleichen. Gewiss war Berlin auch Residenz; aber weder in der

Baugeschichte der Stadt, noch auch in ihrem sozialen und geistigen Leben trat diese Eigenschaft mit der aufdrängenden Gewalt hervor, wie in Wien. Hof, Hofkunst und Hofkultur bildeten in Berlin mehr eine Welt für sich. Die Riesenaufgaben der wachsenden Millionenstadt empfingen ihr Gepräge durch das arbeitende Bürgertum. Schon dass ein Warenhaus mehr oder minder zum offenkundigen Symbol neuer Architektur werden konnte, zeigt den Geist. Die grossen Kunstschlachten wurden auf Privatbühnen durchgekämpft, auf privaten Ausstellungen. Immer deutlicher ging der Ehrgeiz dahin, jedes gute Theaterstück, jedes gute Werk der bildenden Kunst in Berlin sehen zu dürfen. Es gestaltete sich zum massgebenden Kunstmarkt des Reiches. Seine — trotz aller jungenhaften Geschäftigkeit — gediegene Sachlichkeit und sein zäher Eifer lockten zahllose Gelehrte, Künstler, Journalisten usw. an: Süddeutsche und Deutschösterreicher genau so wie Norddeutsche. Führende Zeitschriften sammelten ganze Stäbe von Mitarbeitern und schufen allmählich eine Hochschule der Kritik. Jede europäische Kulturströmung und alles, was in Deutschland geschah, ward zum Gegenstand ernster und leidenschaftlicher Auseinandersetzung. So erweiterte Berlin seine Kreise und strebte darnach, nicht nur staatliches Zentrum Deutschlands zu sein, sondern auch kulturpolitisch Deutschlands Haupt zu werden. Ob dabei nicht auch schwere Schäden unterliefen, kann hier unerörtert bleiben.

Jedenfalls lag die Situation in Wien ganz anders. Wer die Strassen der Stadt durchwandert, erblickt immer wieder zwei grosse Gewalten: Kaisertum nebst allem, was dazu gehört, und Kirche. Hofburg und Stefansdom, das sind die echten Wahrzeichen dieser Stadt, nicht bloss in historischer und architektonisch-künstlerischer Bedeutung, sondern bis in die Gegenwart hinein wurzelnd in lebendigem Gefühl. Es ist — ins Grosse projiziert — ungefähr die Lage deutscher, kleiner Residenzen, wie Schwerin oder Neustrelitz. Deren Form ward wesentlich dadurch bestimmt, dass sie eben den Regierungssitz bildeten. Schloss, Hofmuseum, Hoftheater, Adel, Beamtenschaft, Kirche als Kern, um den sich alles andere lagerte. Warum kam aber Wien — trotz seiner Millionenbevölkerung — über diesen Stand nicht heraus? Gewiss spielte Stolz auf glorreiche Tradition eine grosse Rolle, und Konservativismus lag stets dem Wiener im Blut. Er fühlte sich als berufenen Träger alter, vornehmer Kultur, sonnte sich in ehrwürdiger Vergangenheit und sah mit ein wenig Verachtung und ein wenig Neid auf die Bewohner schnell wachsender, moderner Riesenstädte herab. Sicherlich spürte er die gesunden Kräfte jener Gemeinwesen, aber er ängstigte sich vor der rücksichtslosen und etwas groben Brutalität solch übersteigerter Daseinskämpfe, die er als peinlich formlos empfand, zerreissend die Linie des Seins, das ihm erstrebenswert erschien. Das Feiertägliche der ehrwürdigen, kirchlichen Kaiserstadt, in deren Luft stets Glockenläuten zitterte, verscheuchte die grellen Plakatfarben ernüchterten Betriebes. Ein besonderer Glanz sollte alles umleuchten, und in ihm schimmerte die Edelpatina der alten Kultur. Man war nur halb Kind des zwanzigsten Jahrhunderts, mindestens ebenso legitimer Erbe langer Ahnenreihe. Und auch das war Aufgabe, in der Verpflichtung lag. So hielt man sich für etwas Besonderes und hütete fast besorgt diese Besonderheit. Aber dadurch schon kapselte man sich ein, gleich den Bewohnern kleiner Residenzen. Und der ganze Zauber, der Wien so unsagbar verführerisch umspielte, war doch letzthin Erzeugnis der Enge und Begrenzung, Verzicht auf freie, stürmische Tagesluft; fast ein wenig Gespensterspuk verklingender Maskeraden. Die kleine Residenz — wie etwa Weimar — kann ihre Träume weiterspinnen, hauptsächlich Enkel sein; die Grossstadt wird in dieser Einstellung zweifellos Provinz.

In die gleiche Richtung drängten aber noch andere Ursachen. Seit Zerreissung der staatlichen Bande mit Deutschland war Wien nicht mehr Hauptstadt eines vorwiegend deutschen Reiches. Die einzelnen Völker stritten leidenschaftlich um kulturelle Selbstbestimmung. Die vormals ganz natürliche Führerschaft deutschen Wesens geriet immer stärker in Frage. Wien verlor fortdauernd Hinterland. Seine Kultur büsste den tonangebenden Charakter ein: für Prag und Lemberg, Triest und Laibach, von Budapest oder Agram ganz zu schweigen. Aber Kaiserstadt blieb Wien, wie überhaupt die Thatsache des unteilbaren Habsburgerreiches das sichtbare Band der Zusammengehörigkeit aller österreichisch-ungarischen Völker bildete. So ward Wien Zentrum nur als Kaiserstadt. Ministerium reihte sich an Ministerium; Amt an Amt; die Paläste des Adels und der Geistlichkeit umschlossen das Hoflager; ein ungeheueres Beamtenheer flutete zusammen; Hofmuseen, Hoftheater, Hofbibliothek verharrten als Mittelpunkte kaiserlicher Kulturfürsorge. Lediglich als Residenz wahrte Wien die Führerrolle, während sein Kulturkreis sich gefährlich verengte. Ungarn und Tschechen, Polen und Südslawen, Italiener und Rumänen entfalteten ihre nationale Kunst und Wissenschaft und blickten viel eifriger nach Berlin oder Paris, als nach Wien. So verankerte sich — eigenen Wünschen gehorchend und dem Zwange der Lage nachgebend — Wien immer mehr in der „Kaiseridee", als der gleichsam repräsentativen Ausprägung seines Wesens. Damit waren Formen „bürgerlicher" Entwicklung ausgeschlossen, wie sie etwa Frankfurt, Köln, Düsseldorf offenbarten, zugleich auch jene wirkliche Beschwingung und Befruchtung des Kulturlebens durch den Hof, wofür noch in letzter Zeit Darmstadt oder Gera sehr glückliche Beispiele boten. Denn dafür war eben Wien zu gross, und der Hof zu konservativ. Indem Wien mit seinem alten Kaiser zu einer Einheit verschmolz, seine fast geheiligte Gestalt zum bewussten oder unbewussten Ideal aller ward, pflegte es Anmut, gepaart mit milder Ritterlichkeit,



EUGÈNE DELACROIX, LÖWENJAGD. BES.: FRAU ADELE WOLDE, BREMEN



EDUARD MANET, LA MAITRESSE DE BEAUDELAIRE. BES.: FRAU A. HEYE, BREMEN

vollendete Sicherheit jeder Geste, Vornehmheit des Geschmacks und ähnliche seltene Tugenden, verlor aber den Zusammenhang mit dem wirklichen Leben der Gegenwart. Wie der alte Kaiser von seiner Equipage mit dem herrlichen Gespann sich nicht trennte und das Automobil als ärmlichen Notbehelf einer hastigen, das Aristokratische verkennenden Zeit betrachtete, so zog der elegante Wiener dem Autotaxameter den Fiaker mit seinen Phantasiepreisen vor. Zwei edle Rosse sind schöner als ein stinkiger, tutender Wagen. Eine derartige Romantik mag noch so ergreifend sein, sie ist Provinz und passt nur in sie. Herrlich sind Marktplätze, zwischen deren holperigem Pflaster Grashalme wuchern; aber in der Grossstadt würden sie wie eine schlechte Humoreske wirken. Sie muss andere Schönheiten erzeugen, die in der Logik ihrer Sachlichkeit zur Monumentalität aufzugipfeln vermögen oder zu einer Wildheit, voll geheimer Dämonie. Aber Wien liebte den Fiaker und betreute behutsam seine Spezialitäten.

Höfisch-aristokratische Lebensformen weichen so gründlich von denen des grossstädtischen Bürgers und Arbeiters ab, dass letztere keine ihnen angemessene Gestaltung erzielen können, wenn sie irgendwie von den ersteren bestimmt werden. Es gibt im Grunde nur Karikaturen. Ihre peripheren Kennzeichen waren etwa, dass sich jedes bessere Miethaus Palais nannte, jede grössere Bank einen Palast sich zulegte; dass die grossen Veranstaltungen der Geselligkeit (Feste oder Bälle) einen falschen Rahmen und Anstrich erhielten. Die Grundlagen waren eben schief. Aber der Humor hat schnell ein Ende, wenn wir sehen, wie Hoftheater und Hofmuseen kraft ihres umständlichen Apparates und dank einer sehr zurückhaltenden Gesinnung das freie Kunstleben fast erdrosselten. Sie standen gesellschaftlich derart im Vordergrund, dass sie private Konkurrenz kaum aufkommen liessen. Bedenkt man, wie viele Theaterleiter und Schauspieler — es sind die allerersten Namen darunter — Deutschösterreich stets an Deutschland abgab, und hält man sich vor Augen, wie das Burgtheater in den letzten Jahren arbeitete, so scheint dies schlechthin unbegreiflich. Auch hier waltete jener um vornehme Tradition besorgte Geist, der gar nicht in eine wirklich schöpferische Auseinandersetzung mit den grossen modernen Problemen der Bühnenkunst einzutreten wagte, aus Angst, sich etwas zu vergeben. Hauptsache blieb Wahrung des Stils aus der Glanzzeit, in der das Burgtheater unbestritten die erste deutsche Bühne war. Aber genau so wie die



CLAUDE MONET, WÄRTERIN AN DER WIEGE. 1867. BES.: FRAU META SCHÜTTE, BREMEN

Restauratoren gotischen Eigenwillen am stärksten verleugneten, wenn sie gotisch bauten, ging es dem Burgtheater: der Stil verblasste und verkümmerte, erstarrte und wurde Manier. Traute man sich etwa gelegentlich einer Shakespeareaufführung an modernere Versuche heran, ging gleich ein Zetern los: dass der „Reinhardtismus" nichts für die „Burg" sei, usw. Die Schuld trug das Publikum: ihm war das Burgtheater ein geweihtes Symbol. Und an dem Symbol sollte möglichst wenig geändert werden, um es ja nicht zu verletzen. Alles schimpfte über den Niedergang. Er wäre nur durch ganz radikale Reformen aufzuhalten gewesen; aber gerade diese wollte man nicht. Am liebsten hätte man den Sonnenthal oder die Wolter ausgegraben! Aber mit Ausgrabungen macht man keine neue lebendige Kunst.

Die glanzvollen Hofmuseen, die kaiserlichen Schatzkammern, waren angefüllt mit wunderbarem Gut, das man ehrfurchtsvoll anstaunte. Als Sakrileg wäre es erschienen, nun wirklich diese Schätze dem Volke ganz nutzbar zu machen, wie das etwa in Hamburg Lichtwark in vorbildlicher Weise that. Gegen eine solche „Verpöbelung" hätte sich der Instinkt des alten Wieners empört. Kam er ins Museum über den prachtgleissenden Aufgang an den vornehm livrierten und noch vornehmer dareinschauenden Dienern vorbei, und durchschritt er die prunkvollen Säle, dann erfasste ihn das halb beklemmende, halb beseligende Gefühl, gleichsam in der kaiserlichen Privatgalerie als Gast zu sein. Und das entsprach auch ganz seinen Wünschen, wenn er vielleicht zur Betonung des Bürgerstolzes öffentlich sogar murrte oder ironische Witze riss. Ebenso war die Vorstellung weit verbreitet, Kunstförderung sei in erster Linie Sache der fürstlichen Mäzene. Und es gab bewundernswerte Beispiele. Aber diese Ausnahmen können ein kunstliebendes, modernes Bürgertum nicht ersetzen, wie es zum Beispiel in den Rheinlanden lebt. Die Bürger kauften mit besonderem Eifer von hohen Herrschaften abgelegte Sachen und alles, was mit Alt-Wien zusammenhängt. Denn eben das lag in der Linie des angestrebten Aristokratismus, der besonderen Vornehmheit, der Vergangenheit als Legitimation für die Gegenwart. Für den Durchschnitt war eben das Ideal: der Baron oder Graf. An Fürst oder Erzherzog wagte man gar nicht zu denken. Mit dem einfachen Adelstitel wurde im gesellschaftlichen Verkehr oder in Geschäften fast jeder geschmückt. Mit solchen Ehrgeizen lässt sich aber Weltstadtkultur nicht machen. In kleinen Residenzen gehören all diese Besonderheiten zum Stil, der sehr behutsam, ein wenig verschnörkelt und etwas blutleer ist. Der Stil entartet völlig in einem Gemeinwesen von über zwei Millionen; denn diese Dimensionen verträgt er nicht, ohne sich selbst zu karikieren.

Was konnte demnach die Reichshauptstadt ihrem Reich kulturell bieten? Denn irgendwie wollte und sollte sie das kulturelle Leben des ganzen Staates zusammenfassen. In der Provinz entwickelten die einzelnen Völker ihre Eigenart, was aber natürlich keineswegs die Wechselwirkung der verschiedenen Kulturen ausschloss. Das war jedoch nicht im Sinne des hofrätlichen, „alten" Österreichertums: das kannte nur Bürger, nur Untertanen, keine Nationen. Diesen Typus illustrierten anschaulich manche Beamte und Offiziere, die der Gang ihrer Laufbahn in viele Orte in buntem Wechsel verschlagen hatte. Sie redeten in einem Jargon, der schliesslich aus Bestandteilen aller Sprachen zusammengeflickt war, als notdürftiges Instrument der Verständigung. Dieses Kultur-Mischmasch war gewiss kein bewusstes Ideal, sondern mehr ein Geschöpf des Zwanges. Aber etwas Ähnliches schwebte doch vielen Wienern vor: eine Art „Österreichertum", nicht auf nationaler, sondern auf kultureller Grundlage. Man plauderte viel vom Europäertum, womit aber jener saftlose Eklektizismus mit bürokratisch-höfischem Überguss sicherlich nichts zu thun hatte. Das Europäertum war mehr ein literarisches Programm, seine Verwirklichung streifte die Humoreske. Manchen schwebten die freien Völker Österreichs vor als eine Art Sinnbild der zukünftigen Weltordnung, als Vorposten neuer Zeit, die darum auch die schrecklichsten Kämpfe durchzuleiden hatten gleich allen Vorboten. Aber diese herrlichen Ideen blieben Papierweisheit, Ahnung und Hoffnung. Als sie Gegenwart werden sollten, war es „zu spät". Auch dieses „zu spät" ist echte Wiener Schicksalsformel.

Es ist kein Zufall, dass Wien weder eine grosse, deutsche, kulturhaltige Zeitschrift besass, noch bedeutende Verlagsanstalten. Die Schriftsteller arbeiteten für reichsdeutsche Organe und liessen in Berlin, Leipzig, München usw. ihre Werke drucken. Die Wiener lasen sie, wenn der Export aus Deutschland sie ihnen zusandte. Alle Versuche, diese kläglichen Verhältnisse abzustellen, endeten mit traurigem Misserfolg und unter Gleichgültigkeit der Menge. Symbolisch für jenes kurz skizzierte „Österreichertum" waren die gelben Hefte der „Österreichischen Rundschau". Österreichs gesamte Kulturinteressen sollten in ihr angemessene Vertretung finden. Gesandte, Hofräte, Sektionschefs beteiligten sich eifrig an diesem Werke. Aber es blieb eine langweilige Missgeburt, denn die wirklich jungen Kräfte fehlten. Es entstand ein „Idealbild" des Österreich, wie es nach offiziösem Wunsch sein sollte, wie es aber nie war. Nicht viel anders gab sich die berühmte „Neue freie Presse", das „Weltblatt" Österreichs. Jeder Wiener las sie, und jeder Wiener schimpfte über sie. Aufgedonnerter Hurrapatriotismus in den Sonntagsnummern; mit reichsten Titeln gezierte Mitarbeiter, die ihre Erinnerungen, Eindrücke und Betrachtungen auskramten; provinzielle Umständlichkeit in der Berichterstattung. Der Volkswitz sagte schon lange: wenn in Wien ein kaiserlicher Rat ein Bein bricht, bringt die „Presse" von einem ersten Chirurgen — Hofrat und ordentlicher



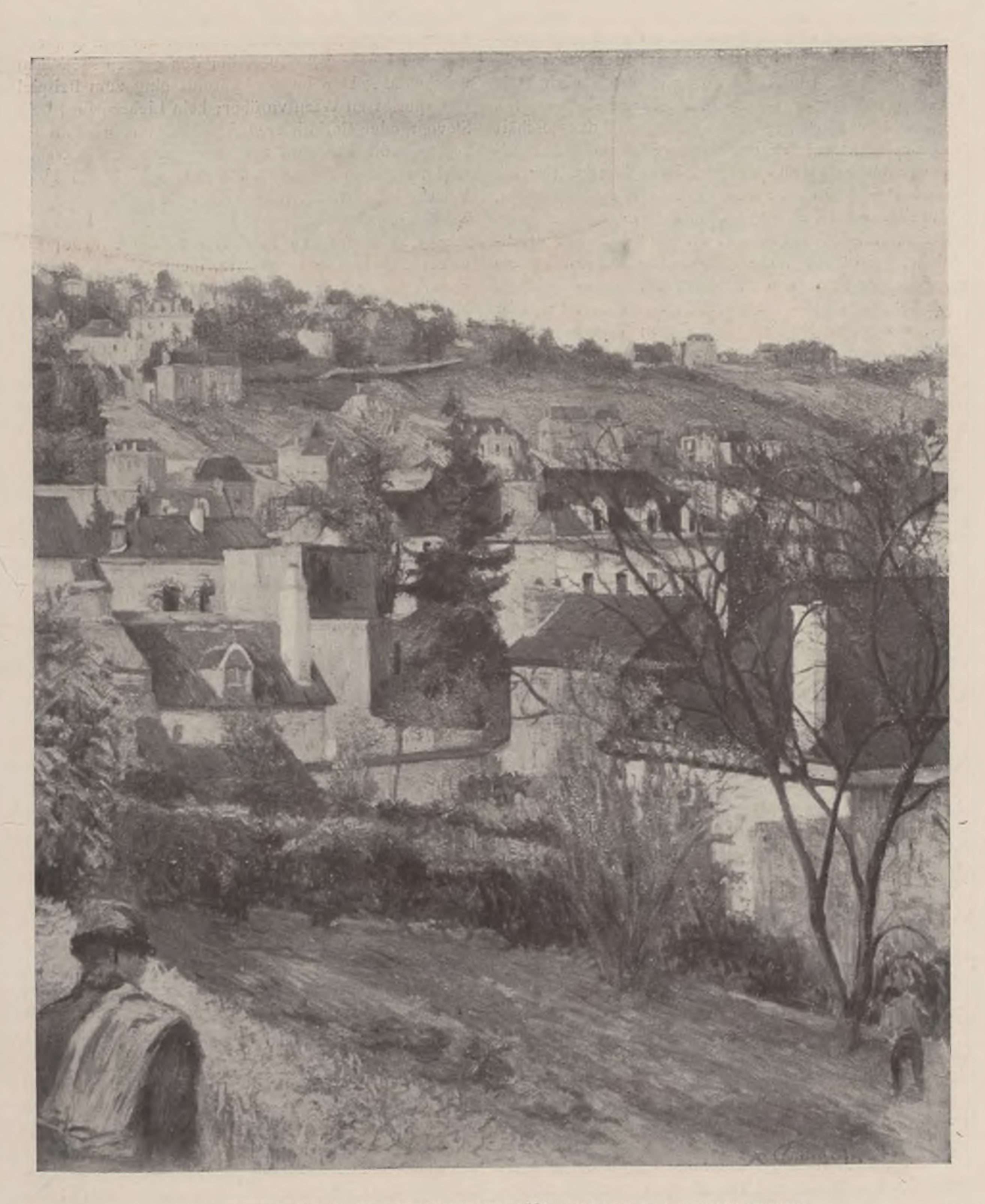
CLAUDE MONET, DAME IM GARTEN. CA. 1880. BES.: FRAU META SCHÜTTE. BREMEN



CLAUDE MONET, RUDERBOOTE. 1866. BES.: FRAU META SCHÜTTE, BREMEN

Professor — einen Aufsatz über Beinbrüche; sodann eine Statistik, welche Unfälle bereits angesehene Persönlichkeiten der Gesellschaft erlitten haben; und schliesslich plaudert ein kaiserlicher Rat über all das, was kaiserlichen Räten überhaupt passieren kann. Und war irgendwo ein Fest oder eine Besichtigung, dann schwelgte die Presse in spaltenlangen Angaben über die Anwesenden, veröffentlichte eingehende Namenlisten, beschrieb sachkundig die Toiletten. Kurz: auch hier blickte zwischen den Weltstadtgesten überall die „kleine" Residenz durch. Roman und Feuilleton waren gewiss gut, geschmackvoll, gewandt und unterhaltend. In unendlich dicken Festnummern — besonders zu Weihnachten und Ostern — liess man fast das ganze dichtende Deutschland und Österreich aufmarschieren. Aber eine ernst bewusste Pflege kulturhaltiger Strömungen fehlte, von wirklich leidenschaftlichen Kämpfen um neue Lebensformen ganz zu schweigen. Von ihnen merkte man kaum eine Spur. Geradezu märchenhaft rückständig und berüchtigt waren die A. F. S. gezeichneten Kunstberichte. Alles Junge, Werdende wurde belächelt, bespöttelt, oder mit süss-sauerer Miene begönnert. Und nun denke man dagegen an die Berliner Kritik oder an die Fülle guter Journalisten, die Österreich Jahr für Jahr nach Deutschland entsandte. Was hätte die „Neue freie Presse" sein können! Aber ihr Versagen war nicht ihre Schuld. Denn thatsächlich spiegelt sich in ihr wunderbar echt das vorrevolutionäre Wien: vornehm, gepflegt, geistreich, ironisierend, aber klatschsüchtig, ein wenig verkalkt und hinter der Zeit herhinkend; ein fiktives Österreich vertretend; mit den Ansprüchen eines Weltblattes vermählend die Kirchturminteressen einer Residenzgesellschaft. Hoffentlich wird nun aber die „Neue freie Presse" wirklich neu und frei.

Wien bot demnach eine gesamtösterreichische Kultur, die nicht organische Synthese war, Frucht der besten Köpfe, sondern äusserliche Zusammenkittung auf wankender Grundlage und vor allem — sich selbst. Aber dieses Selbst endete an der Stadtgrenze, und tonangebend war es nicht mehr. Nur ein souveränes Gebiet blieb der alten, vornehmen Kaiserstadt gegenüber der jungen, stürmischen Provinz offen: der Luxus. Da führte sie unbestritten. Schmucksachen, edle Lederwaren usw. bezeichnen die Tendenz. Es ist Luxus für die obersten Zehntausend. Damit treffen wir nun eine Grundrichtung: die kunstgewerbliche Haltung Wiens und den exklusiven Charakter dieses Kunstgewerbes. Man darf dabei keineswegs an Arbeiterhäuser denken, an



A. GAUGUIN, BRETONISCHE LANDSCHAFT. 1884. BES.: LEOP. O. H. BIERMANN. BREMEN

Kleinbürgerwohnungen, Fabriken, an jene Durchsetzung der gesamten Lebensbreite mit dem Formenadel künstlerischer Prägung; nein, das Stichwort lautet: geschmackvolle Eleganz. Und das „Volk" ahmt sie nach. Die Wiener Werkstätte — entzückend und begeisternd, kapriziös und pikant — war doch reines Luxusgeschäft mit gefürchteten Preisen. Auf der Kölner Werkbundausstellung schnitt nach allgemeinem Urteil Österreich am besten ab. Gewiss: diese Sicherheit des Geschmacks, die sich noch in kühnsten Überschlagungen behauptet, die anmutige Vornehmheit, die nie ins Banale herabsinkt, die Echtheit, die nicht anmassend prunkt, die sprudelnde Fülle von Einfällen, die immer gezügelt bleiben, das sind — Werte. Aber eine andere Frage ist es, wie weite Kreise hinter diesen Werten stehen. Volkskultur war das sicherlich nicht, eher Kaviar für das Volk. Oder anders ausgedrückt: war dies ein „Stil", so eben Stil einer gesellschaftlichen Oberschicht, den die unteren Schichten entweder nicht übernahmen, oder äusserlich nachäfften. Raffinierte, nervöse Eleganz kann nicht das Kennzeichen einer völkischen Bewegung sein, und wehe, wenn sie dies wirklich wäre. Die Wiener Werkstätte bietet das herrliche Schauspiel einer Modedame, die durch einen Salon trippelt; kein Mensch denkt an eine blühende Wiese, über die singend ein junges Mädchen dahingeht. Das schlicht Gewachsene, organisch Natürliche eines Tessenow etwa ist jenem „Stil" fremd. Nichts liegt mir ferner, als ihn irgendwie tadeln zu wollen. Aber man muss seine schmalen Grundlagen und seine Begrenztheit erkennen. In früheren Zeiten vermochten Hof oder Kirche in weitestem Umfang stilschöpferisch zu sein; heute ist das Aristokratische — ob leider, oder Gott sei Dank, kommt hier nicht in Frage — keine kulturerzeugende Macht von jener Urgewalt. Eine Zweimillionenstadt kann gar nicht aristokratisch sein. Man sieht sie dann zu sehr unter der Perspektive des kleinen Wiener Ladenmädchens, das gerne Gräfin wäre und stolz ist, wenn ihr Freund wie ein Graf aussieht.

Jene kunstgewerbliche Note und ihren Geist offenbart auch die Wiener Kunst: das geschliffene Feuilleton — gleich einem schillernden Opal —; die Operette, welche Leben, Dichten und Musik gleichsam ins Ornamentale projiziert. Die Operette, halb leichtsinnig und halb sentimental, leicht flüssig und musikalisch beschwingt, immer von höfischem Atem durchweht, ironisierend und doch alle alten Gewalten anbetend; das ist auch ein Ideal, nur vergröbert und verzerrt. Und dass sie die Welt erobern konnte, ist lediglich Beweis dafür, dass sie internationale Luxusware mit Wiener Prägung darstellt.

Eigentlich trauert Wien immer noch um Makart. Bei ihm war Rausch und Vornehmheit, gesellschaftliche Sensation und weltmännische Repräsentation. Auch ein Schuss Operette fehlte nicht. Und Wien ist konservativ wie alle Residenzen. Nur ist es gross genug, um alles mitzumachen. Aber das meiste wird zur Mode; zu einem Gewand, das man spielerisch um sich drapiert, nicht zu innerem Aufruhr, der den ganzen Menschen durchwühlt. Der Impressionismus ging zum Beispiel fast spurlos an Wien vorüber; kein Liebermann, kein Slevogt oder Corinth erwuchsen hier; man nahm sie achtungsvoll, aber kühl zur Kenntnis, ohne sich weiter sehr zu beunruhigen. Und Klimt? die feinste Blüte Wiener Werkstattkultur; prachtvolle Farben, höchster Geschmack, blasse Frauen, klingende Akte, Gold und Pracht, Tiefsinn und Spielerei; Schmuckstücke; ein edlerer, aber zarterer Makart, nicht so vollblütig wie dieser, melancholischer und müder. Selbst Kokoschka birgt hinter titaneskem Expressionismus jene gefährliche Eleganz, die ebenso die groteske Entgleisung fernhält wie das Unbedingte. Übrigens wird er mehr in Berlin, als in Wien geschätzt. Das Übliche in Wien war doch die „gesellschaftliche" Ausstellung mit dem temperierten Charakter, wie etwa bei „Schulte". Porträt, Landschaft, Stilleben; alles sauber und anständig gemalt, gleichsam stubenrein, von „bewährten und geschätzten Kräften", meist Lokalgrössen, deren Namen der übrigen Kunstwelt fremd klangen. Es ist geradezu merkwürdig, wie gering der Ehrgeiz war, in Konkurrenz mit dem allgemeinen Kunstmarkt zu treten. Auch hier blieb eben Wien nur Wien. Selbst Sezession und Hagenbund — berühmt durch raffiniert geschmackvolle Aufmachung ihrer Veranstaltungen, die voreilig den kunstgewerblichen Grundzug verriet — waren mehr Sensationen, Spezialitäten oder Kuriositäten, als Stätten leidenschaftlichen Kampfes um das Eigenrecht neuer Lebensformen. Die Kämpfe flauten meist schnell ab, übrig blieb die „Hetz" und das Gefühl, dass man auch das eben mitmachen müsse. Und man verwienerte die Mode.

Um die Literatur stand es besser; da glänzten zwei grosse Namen: Schnitzler und Hofmannsthal. Aber bis in ihre Höhen hinauf spürt man das gefährlich Morsche der Grundlagen. Schnitzler wird immer vom Feuilleton bedräut, und manchmal lässt er sich auch zu ihm nieder. Sein Ethos krankt so oft daran, dass er die sehr künstlichen und menschlich verzerrten Freuden und Sorgen der Wiener Gesellschaft für ungemein bedeutungsvoll hält. Mit Mühe bringt man bisweilen die Spannung auf, den Tragikomödien dieser lebendigen Marionetten ernsthaft zu folgen. Sie sind zu gewichtlos. Der leichtsinnig-melancholische Lebejüngling Anatol – der den Reigen Schnitzlerschen Schaffens mit bestrickender Anmut einleitet — und der verwitternde Casanova der letzten Arbeit reichen sich die Hände. Müde, vom Dasein verbeult, wurmstichig angefressen kehrt der bejahrte Weltmann heim, und um ihn wetterleuchtet noch der verlöschende Glanz zahlloser Abenteuer. Und diese Atmosphäre der Abenteuer — nicht der eisernen Schicksalsnotwendigkeit — schwingt romantisch überall bei Schnitzler: kleine Abenteuer, die flott und witzig verlaufen, andere, die unglücklich enden. Sehr viel echte



AUGUST RENOIR, MÄDCHENKOPF. BES.: FRAU ADELE WOLDE. BREMEN

Menschlichkeit blitzt in diesem glitzernden Spiel der Dinge, oft jäh ergreifend und Tiefen aufreissend; aber schliesslich ist dieses Leben bei Schnitzler doch nur eine tiefsinnige Maskerade mit Fackelbeleuchtung, eine verschlungene Arabeske. Das Beste jedoch, was überhaupt in dieser Richtung erreicht werden kann, hat Schnitzler gewiss geboten. Feierlicher tönt das Pathos Hofmannsthals. Er hat das Feuilleton geadelt und zum Range literarischer Essays erhoben, deren sprachliche Kristallklarheit und plastische Anschaulichkeit überaus edel, fast prunkvoll sind; wieder die letzte Station auf diesem Wege und doch noch nicht reine Dichtung. Er schrieb mit Recht gefeierte Dramen und Gedichte, übersetzte Tragödien; alles ungemein verdienstlich, vornehm, begabt; aber doch stark Bildungskunst; viel mehr Kultur, als Genie. Wo es aufleuchtet, wird es gleichsam sofort gefesselt, als ob es unanständig wäre, genial zu sein. Das ist vielleicht nur das „Volk" und nicht der aristokratische Sohn der alten, komplizierten Kaiserstadt, voll Haltung und Tradition.

So kam es schliesslich, dass — mag es auch wunderlich klingen — Wien selbst nicht mehr das Zentrum für das deutsche Österreich war. Es wollte dies ja auch gar nicht sein, da es nach „Höherem" strebte. Schönherr oder Rainer Maria Rilke sind von Wien unberührt. Und die ganze junge Prager Dichterschule — Werfel, Brod, Kafka, Kornfeld, Weiss usw. — hat mit Wien nichts zu schaffen. Wien bot weder die geistige Atmosphäre, noch die Erscheinungsmöglichkeiten, noch auch Publikum oder Kritik. Es pflegte nur den „gesamtösterreichischen" oder den „Wiener" Stil der Reichshauptstadt, der Residenz. Und so verflachte es zur Provinz, die sogar die jungen deutschen Kräfte mieden. Denn gleiches gilt von den Malern oder Bildhauern. Defregger oder Putz — die beiden Tiroler — gehören ganz zu München; Hegenbarth kommt von Zügel her. Metzner und Lederer durften für Wien nur sehr wenig ausführen; sie sind für Wien Fremde, und Wien ist ihnen künstlerisch fremd. Selbst Maler, die scheinbar ganz nach Wien passen, die im höchsten Grade geeignet wären, das dortige Kunstleben zu befruchten, und die gewiss nicht zu den Ultraradikalen gehören, wie etwa Bondy oder Orlik, wirken im Ausland. Und Wien sieht sie nur als Gäste. Die ganz Jungen — Eugen von Kahler oder Georg Kars — zogen auch ihre eigenen Wege, und diese Wege führten nicht über Wien. Wozu noch weitere Namen nennen? zweifellos überragt die deutschösterreichische Kunst ausserhalb Wiens sehr beträchtlich die an und in Wien gebundene. Den nämlichen Verhältnissen begegnen wir in Schauspielkunst oder Wissenschaft. Auf reichsdeutschen Kathedern sitzen meist die hervorragendsten Vertreter österreichischer Wissenschaft; und die wenigsten ahnen, dass sie Österreicher sind. Wien wollte und konnte sie nicht halten. In der provinziellen Hofluft der Residenz wucherten Intrigen und Kabalen, aber da wuchs kein eigenwilliges Leben. Und das ist vielleicht das Tragischeste, dass selbst die besten Söhne Deutschösterreichs — Liebe und Groll im brennenden Herzen — Wien verliessen und von Wien verlassen wurden. All diese kulturhaltigen Kräfte waren von der unmittelbaren Mitarbeit in und an Wien ausgeschlossen. Jede frische Blutzufuhr unterblieb; und die Bleichsucht Wiens steigerte sich. Schimpfen und Ironie gaben nur stumpfe Waffen; billige Mittelchen, um eigene Schuld zu übertünchen.

Fassen wir diese vielleicht grausamen — aber es ist Grausamkeit aus schmerzlicher Bewegtheit — Betrachtungen zusammen! Der Kulturstand des vorrevolutionären Wien baute sich mehr oder minder auf lauter Fiktionen auf; daher die ständige Krisenluft, das im höheren Sinne Unfruchtbare, Rückschrittliche und Provinzielle. Darum wurde auch Wien schliesslich fast nur noch zu einem Stadtstaat ohne Hinterland. Die psychologische und logische Unmöglichkeit des alten Österreich-Ungarn wurde für Wien auch in kultureller Hinsicht ein schweres Unglück, weil es jene bejahte, und weil es sich gerade dort verwurzeln wollte, wo eine Grossstadt nicht wurzeln kann und darf. Der blosse Residenzgedanke und das aristokratische Residenzideal vermochten nicht ein Gemeinwesen von zwei Millionen lebendig zu erfüllen; sie bremsten, lähmten und engten ein. Die gesamtösterreichische Kultursynthese blieb in bürokratischen Händen ein farbloses Mischmasch. Als Rest verharrte der Luxus, das Kunstgewerbliche auf dem Gobelinhintergrunde edelster Tradition. Und als das vierjährige Morden die Schar der Kriegsgewinner immer unheimlicher vermehrte und aus allen Ecken des Reiches in Wien zusammentrieb, da entartete, verwilderte und verpöbelte auch jener Luxus. Ein groteskes Satyrspiel — eine schmutzige Orgie des Wahnsinns — beschloss diese Zeit.

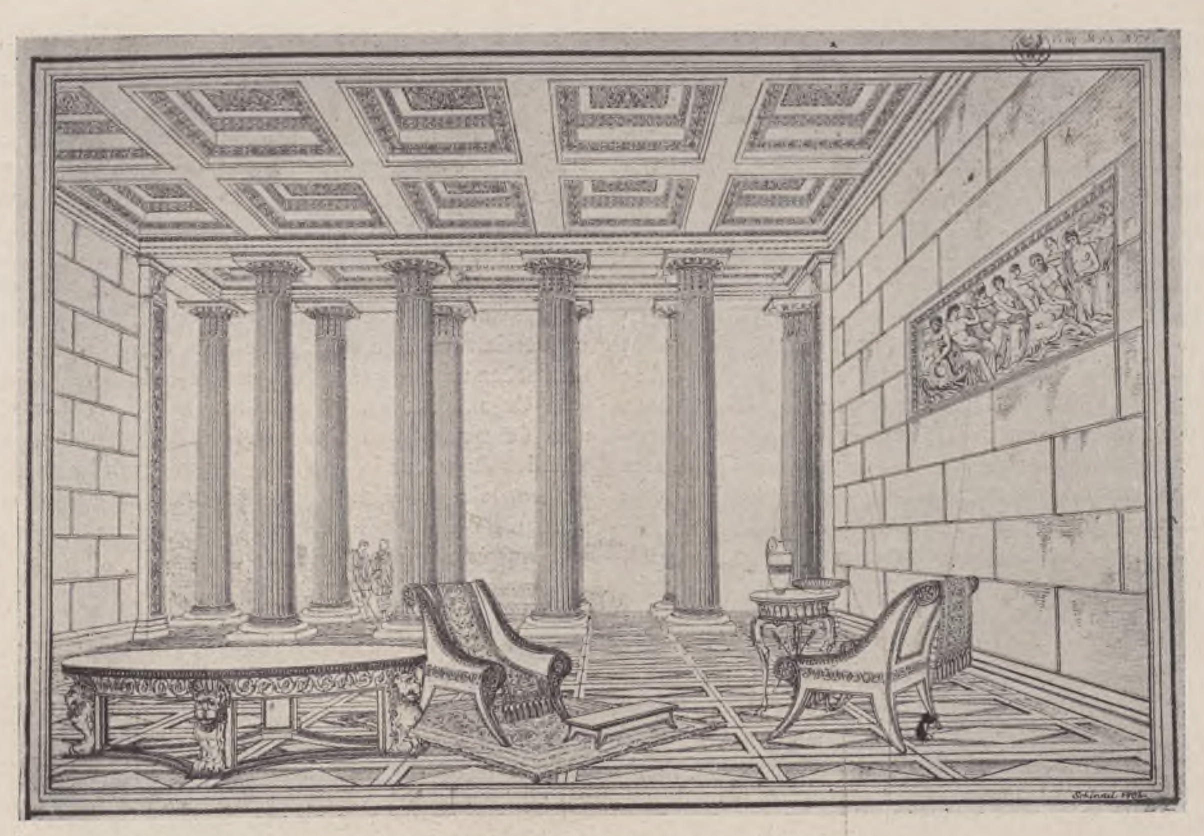
Unfruchtbar zu fragen, was hätte denn Wien machen sollen? war es denn nicht notwendig an diesen Weg gebunden? Aber jedenfalls muss es jetzt — nach grässlichsten Katastrophen, die vielleicht lange noch nicht ausgereift und ausgeschöpft sind — sich dessen erinnern, woran es so lange in wirren Träumen vergass: dass es die grösste deutsche Stadt des deutschen Südens ist; dass es nur als deutsche Stadt leben und wachsen kann. Dies schliesst Einwirkungen slavischer, ungarischer oder orientalischer Kulturen gewiss nicht aus. Sie müssen aber so in schöpferischer Auseinandersetzung dem deutschen Wesen fruchtbar gewonnen werden, wie Liebermann etwa mit Paris rang, oder Hans von Marées mit Rom. Dann segnet Gnade dieses Streben, aber jeden Mischmasch bannt der Fluch. Stellt sich jedoch Wien ganz auf deutschen Boden, dann darf es auch nicht weiter in Eigenbrödelei sich verschliessen. Es ist nicht besser und nicht schlechter als die anderen. Es wird aber schlechter, wenn es sich durch Absperrung den Luftraum einengt. Wir wünschen gewiss kein Aufgeben berechtigter Eigenart: das Deutsche wird immer

in Wien eben wienerisch gefärbt sein, wie anderwärts bayerisch oder norddeutsch. Aber indem es etwas allgemein Deutsches ist, besiegt es das enge Ausmass der Kirchturmweite; und wenn es das Beste im Deutschen ist, erobert es auch die Welt. Als es sich im Kriege darum handelte, die „deutsche“ Mode zu finden, blickten aller Augen auf Wien. Es versagte völlig, weil es — seiner Gewohnheit gemäss — auf besondere Spezialitäten sich festlegte, ohne von sich aus mit der Allgemeinheit zu fühlen und zu denken. Seine nach eigener Meinung so grosse Welt war in Wahrheit sehr klein. Und wenn es im Bedürfnis nach Monumentalisierung künstlerischer Vergangenheit Maler oder Plastiker zweiten und dritten Ranges durch wundervolle Prachtausgaben ehrte, imponierte es nur sich selbst. Die anderen, denen die Werte des ganzen Kunstmarktes geläufig waren, lächelten bloss und erkannten sogleich die Disproportionalität.

Tiefster Pessimismus wäre lediglich dann am Platz, wenn der Kriegsausgang thatsächlich in Wien eine Kunstblüte hoher Art geköpft hätte. Dies ist aber nicht der Fall. Die Krise war latent, die Zustände unhaltbar, die Grundlagen zum grossen Teil Fiktionen. Darum ist Hoffnung berechtigt, mag sie auch bei vielen erst zage und schüchtern sich hervorwagen. Wie immer Wiens Zukunft sich politisch gestalten mag, als grosse Kulturstadt wird Wien lediglich im innigsten Zusammenwirken mit dem deutschen Geistesleben sein, oder es wird gar nicht sein. Es berufe nur an Zeitungen, Akademie, Universität und an alle seine Anstalten die besten Deutschen unter den Erreichbaren; es schaffe rein deutsche Organe und pflege alle deutsche Kunst; kämpfe alle deutschen und europäischen Kulturströmungen wirklich durch, und die alte Donaustadt wird sich verjüngen, lebendig werden, wie einst. Dieses erst zu gestaltende Wien ist eine der schwierigsten und wichtigster Kulturaufgaben deutscher Zukunft!



CAMILLE PISSARRO, ZIEGELEI BEI ERAGNY. 1885. BES.: PAUL SCHMITZ. BREMEN



K. FR. SCHINKEL, HALLE AM MEER. 1802. ZEICHNUNG

STUDIEN ÜBER SCHINKEL ALS KUNSTGEWERBLER

INNENRAUM UND MOBILIAR

VON

ECKART VON SYDOW

Die kunstgewerbliche Thätigkeit Schinkels trägt in ihrem engeren Bezirke den gleichen Charakter lebhaftester Vielseitigkeit, der die ganze Lebensarbeit dieses grössesten preussischen Baumeisters auszeichnet.** Meilensteine und Hängelampen, Fontänen und Tapeten, Fussböden und Zimmerdecken, Stühle und Spiegel, Sofas und Tische und Öfen, — alles, was zum Inhalte kunstgewerblicher Thätigkeit werden kann, findet sich in seinen Werken; teils vorgezeichnet in den Blättern der Sammlung des Beuth-Schinkel-Museums* aufbewahrt, grösstenteils aber ausgeführt in den Paläste der Prinzen Karl und Albrecht von Preussen, in Charlottenhof, im Schlösschen Alt-Glienicke usw. Und Schinkel war in seinen kunstgewerblichen Bestrebungen erfolgreicher, als in der Durchsetzung seiner architektonischen Willensziele. Denn während seine baumeisterliche Thätigkeit durch vielfache äussere Einschränkungen, vor allem die Notwendigkeit: staatliche und private Gelder zu sparen, gehemmt wurde, fielen solche Widerstände im Bereiche seiner kunstgewerblichen Vorschläge fort; ja, es ergab sich vielmehr ein harmonisches Zusammen-

* Dem Hofmarschallamt des Prinzen Friedrich Heinrich von Preussen sage ich auch an dieser Stelle für die Erlaubnis photographische Aufnahmen machen zu dürfen meinen Dank.

** Kurze Andeutungen gab Grunow: „Schinkels Bedeutung für das Kunstgewerbe“ 1871.

* Dies Museum wird weiterhin zitiert als: S.-M.; darauf folgendes „M.“ bedeutet Mappe.

gehen mit der Erwerbslust kaufmännischer Fabrikanten* und mit den pädagogischen Absichten des preussischen Kultusministeriums. Freilich hat auch so die Ungunst der Folgezeiten diesen Werken geschadet: Umstellungen, Verwendung an anderen Orten, Magazinierung unliebsam gewordener Stücke haben fast alle Inneneinrichtungen Schinkels so sehr verändert, dass es nur noch in wenigen Fällen — an der Hand Schinkelscher Zeichnungen und zeitgenössischer Aquarelle** — möglich ist, sich ein zutreffendes Bild von der Innenausstattung Schinkelscher Räume zu machen; lediglich das Schlösschen Charlottenhof bei Potsdam zeigt die ursprüngliche Einrichtung in annähernd originaler Form.***

Das erste Stadium der Möbelkunst Schinkels hält sich in den Bahnen Friedrich Gillys, des Lehrers Schinkels. Der Entwurf „Halle am Meere" (1802) entlehnt aus dessen Möbelzeichnungen† sowohl den breiten, mächtigen Sessel, wie die Fussbank†† und das Wesentliche des Tisches. Demselben ersten Jahrzehnt entstammen dann auch wohl Entwürfe für Ruhebetten, von denen später die Rede sein wird. Doch diese Zeichnungen bleiben meist Entwürfe unausgeführte; die Erbschaft Gillys auf diesem Gebiet tritt Schinkel so früh noch nicht an, wie denn auch jene Zeichnungen des Lehrers nicht in die Wirklichkeit übersetzt sind.



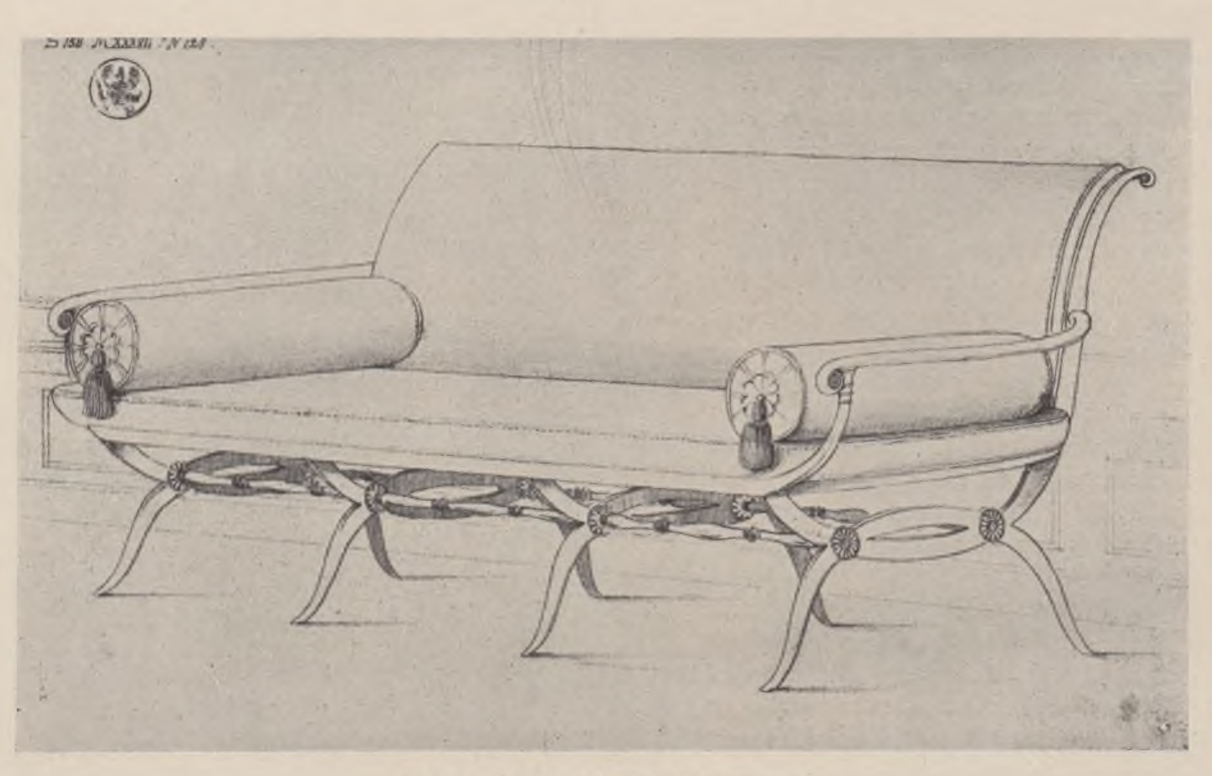
K. FR. SCHINKEL, ARMSTUHL. HOHENZOLLERN-MUSEUM

Zur wirklichen Praxis gelangte Schinkel ein Lebensalter später bei der Einrichtung prinzlicher Paläste in Berlin und prinzlicher Villen in der Nähe Potsdams.††† Ganz plötzlich setzt bei Schinkel der kunstgewerbliche Schaffenstrieb ein, als ihm die äussere Verwirklichungsmöglichkeit gegeben ist. Man möchte fast sagen: eine überschüssige, inhaltlich unbestimmte Lebenskraft wird durch äusserlichen Einfluss in dieses bestimmte Flussbett geleitet, — das typische Schicksal des Eklektikers!

Es spiegelt sich in den einzelnen Möbeln der Charakter des Schinkelschen Dekorations-Prinzipes* wieder, dessen Art man schon in seinem frühen Entwurfe eines Zimmers für die Königin Luise (1809)** erkennen lassen. Es ist der Wille zur Klarlegung jedes einzelnen Gliedes, zur scharfen Trennung der Einzelheiten, die dann wieder in einem klug ausbalancierten Gleichgewicht zusammen gehalten werden sollen. So wird etwa eine braune Tür von zwei hellblauen Feldern flankiert (die ihrerseits vom Orange-Streifen eingerahmt sind)***; oder ein weisser Ofen steht vor braun marmorierter Nische, in hellgelber Wand, deren Täfelung bräunlich ist, und vor dieser Täfelung sind vergoldete

* Feilners Ofenfabrik, v. Eckardtsteinsche Steingutfabrik.
** Die im kgl. Hausarchiv zu Berlin aufbewahrt werden.
*** Ein vortrefflich illustrierter Aufsatz von Hermann Schmitz über Charlottenhof im „Hohenzollern-Jahrbuch" 1916, S. 5. — 21; die Baugeschichte behandelte zuerst Kuhlow in einer Dissertation.
† s. H. Schmitz: „Berliner Baumeister" S. 229, 300.
†† Eine ähnliche Fussbank sah ich in Alt-Glienicke (Erdgeschoss).
††† Charlottenhof 1825 ff., Alt-Glienicke 1825 — 26., Palais Prinz Karl 1828, Palais Prinz Albrecht 1829, im königl. Schloss der Saal mit der Exedra 1828 (farbige Abb. in Lohde: „Schinkels Möbelentwürfe bei Einrichtung prinzlicher Wohnungen", 1835 bis 37, Berlin.)

* Vergl. historische Notizen bei Fr. Plietzsch: „Schinkels Ausstattungen von Innenräumen" (Heidelb. Dess. 1911) und M. G. Zimmermanns illustr. Aufsatz: „Schinkels farbige Innendekoration" in Wasmuths „Monatsheften für Baukunst" I 105 ff.
** S.-M, M. 22a No 1, 2.
*** Ebenda, No 24



K. FR. SCHINKEL, SOFAENTWURF, ZEICHNUNG

Stühle und Sofas mit violetten Bezügen hingestellt.* Fast nirgends erstrebte Schinkel das, was man äussere Harmonisierung nennen könnte: die Einheit der allgemeinen Gesamtfärbung; gerade der Widerspruch gegen den fliessenden Schimmer des Rokoko-Interieurs drängte ihn zur Härte der Aufteilung und zur Ernüchterung, Abkühlung der Tapeten, welche alle seine Räume so ungemütlich, wenigstens unwohnlich machen.**

So sind denn auch die Möbel im allgemeinen weder durch Bezüge noch durch Bemalung irgendwie innerlich harmonisch mit den Wänden, vor denen sie stehen, zusammengestimmt. Vor dem bläulichen Marmor des „Saales mit der Exedra" (im kgl. Schlosse zu Berlin) sollten vergoldete Stühle und Sofas mit leuchtend roten Bezügen paradieren; auf einem anderen Entwurfe*** heben sich gleichartig farbfreudige Möbel von dunkelgrünem Hintergrunde ab.

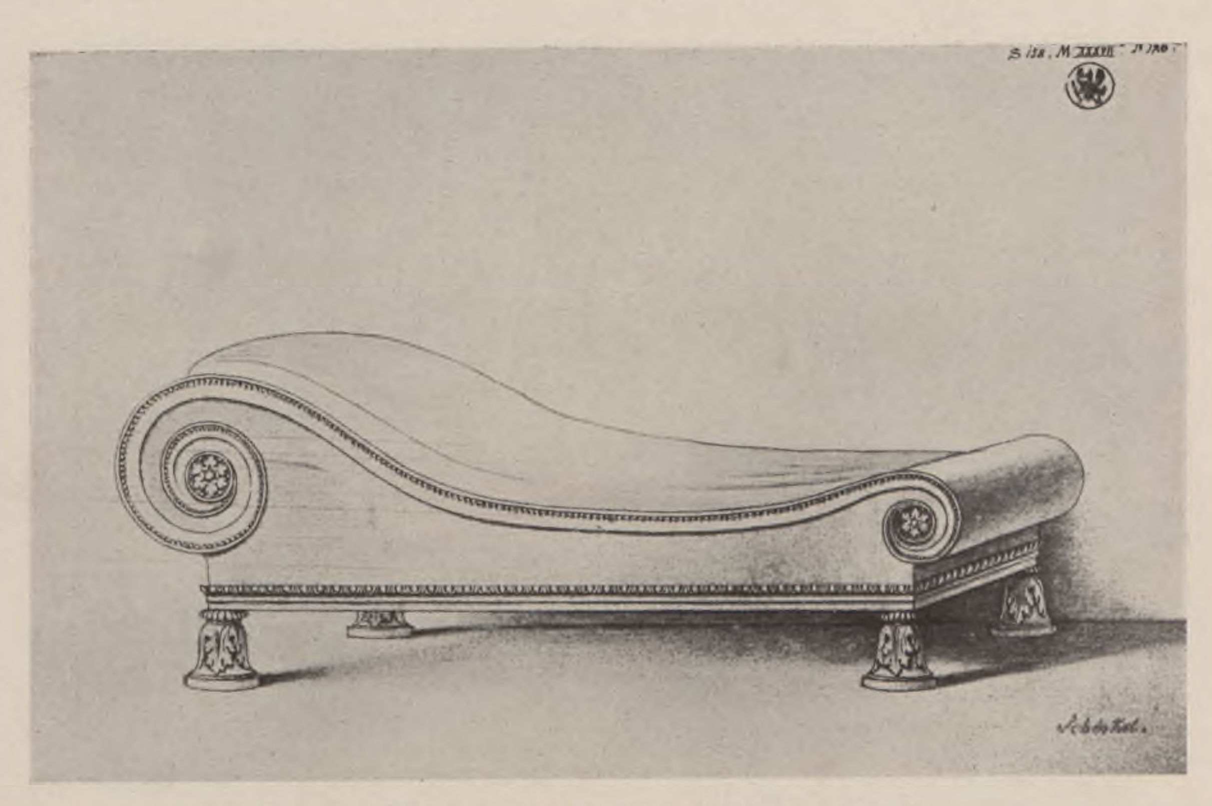
Einen anderen Grund für diese Farbwahl darf man erschliessen aus der fast ausnahmslosen Vorliebe Schinkels für Darstellungen von Innenräumen, in welchen die Möbel genau von vorn oder genau von der Seite aus gesehen werden; so wirken sie unräumlich, unplastisch wie Ornamente der Hintergrunds-Wand. Das Kunstgewerbliche beugt sich dem architektonischen Kunstgefühl, das sich die Deutlichkeit des Raumempfindens nicht stören lassen mag.* Nun wird auch die vorzugsweise freskohaft prunkvolle Farbigkeit der Möbel noch erklärlicher: ihre Vereinigung von vergoldeten tragenden Leisten und Stäben mit Violett der Bezüge oder mit schwarzen Holzteilen und purpurroten Kissen. Es lässt sich nicht leugnen, dass er prächtige, freskale Effekte mit seinem Gold und Silber und Purpur und Violett erzielt; erst bei längerer Betrachtung merkt man: wie billig solcher Effekt ist, wie langweilig auf die Dauer die Zusammenstellungen wirken, in welchen das Eigenleben der Möbel zur farbigen Dekoration der Wände herabgedrückt wird.

* Ebenda, No 12 (1824).

** Vergl. auch den Aufsatz über Zimmer-Tapezierung im Stile eines bürgerlichen Ameublements im „Journal der Moden" (her. von F. I. Bertuch und G. M. Kraus) 1787, und Gemälde von Franck mit Innenräumen von 1823 (im Berliner Kunst-Gew.-Mus.).

*** Farbige Reproduktion bei M. G. Zimmermann in „Wasmuths Monatsheften" I.

* Reicher gemusterte Bezüge der Kissen treten erst spät auf (in den „Vorbildern für Handwerker") mit Bildmotiven, die von Groteskenwerk eingerahmt sind. Vorher war schon in Charlottenhof das Zelt-Zimmer Alex. v. Humboldts mit gestreiften Bezügen bedacht worden. — So setzt sich auch auf diesem Gebiete der allgemeine Trieb Schinkels zur fortschreitenden Differenzierung durch.



K. FR. SCHINKEL, ENTWURF FÜR EIN CHAISELONGUE. ZEICHNUNG

Es ist ganz und gar charakteristisch, dass sich kaum ein Dekorationsplan findet, auf welchem Schinkel irgend einem Möbelstück oder einer Gruppe von Möbeln eine raumbeherrschende Aufgabe zugewiesen hätte. Nur ein paar Entwürfe und Ausführungen von Räumen mit grossen Rundbänken könnten hier genannt werden, — aber auch diese Exedren haben doch einen viel mehr architektonischen, wie plastischen Charakter. Das Übergewicht der Rücksichtnahme auf den Raum der Säle und Zimmer dokumentiert sich denn auch in der Aufstellung der Stuhlreihen an den Wänden; wie unschön muss auf Schinkels Sinn, der überall das Wohlausgeglichene, Feststehende liebte, ein freistehender Stuhl ohne den Rückhalt an der Wand gewirkt haben!

Aus diesem Übergewicht rein architektonischer Interessen erklärt sich die Thatsache, dass kaum ein einziges Schrankmöbel (Spind, Sekretär, Kommode) auf Schinkel mit Sicherheit zurückgeführt werden kann. Vielleicht: dass zwei Waffen-Schränke im Flure des Obergeschosses im Palais Prinz Albrecht (jetzt Friedrich Heinrich) von ihm entworfen sind; aber sie stehen nicht in Wohnräumen, widersprechen somit nicht dem Willen architektonischer Gestaltung, der eindeutig auf ein unkompliziertes Raumgefühl eingestellt ist. Unter seinen Zeichnungen finden sich nur zwei Entwürfe für Servanten,* die aber beide wohl in die Mauer eingelassen geplant waren, somit nur reliefartig wirken sollten.

Stühle, Sessel und Sofas, Ruhbetten und Tische, — das sind die eigentlichen Themata Schinkelscher Möbelkunst. Daneben: Kronleuchter, Spiegel, Ausströmrohre für Heizungen, Ampeln und Blumenschalen usw. Auch hier entfaltet Schinkel eine verblüffende Vielseitigkeit, deren Eigentümlichkeiten man am besten seinen Stühlen und Sesseln entnehmen kann.

Prunkvolle und einfachste Dinge stehen in reichster Auswahl nebeneinander. Mächtige Sessel in Gold und Purpur strahlend** sind nicht sorgfältiger konstruiert, wie einfache Stühle aus Mahagoni.*** Vielfältige Formensprache wird in ihnen laut: französischer Zopfstil in Goldsesseln mit gelbgrüner Seide im „Gelben Zimmer“ des Palais Prinz Karl, englische Möbelformen in graziösten Entwürfen von Stuhl und Bank†, weiterhin gotischer Stil, — endlich

* S.-M., M. 33 No 35, M. 22a No 29.
** Hohenzollernmuseum, Zimmer 11.
*** S.-M.
† S.-M., M. 27c No 113f, 125.



K. FR. SCHINKEL, EMPFANGZIMMER DER KÖNIGIN ELISABETH. ZEICHNUNG

natürlich hauptsächlich die innere und äussere Struktur bestimmend: das Empire. Aber so vielseitig Schinkel seine Kenntnisse fremder Leistungen zu bereichern, umzuwandeln und zu verwenden wusste, so arm ist seine originale Erfindungsgabe gewesen. Das Wesentliche seines Kunst-Vermögens liegt in der Abwägung der Verhältnisse des einen zum anderen Gliede und in der Erfüllung der praktischen Anforderungen.* Zwei wichtige Aufgaben sind so erfüllt, und zwar in ausgezeichnetster Weise erfüllt: die Lösung des technischen Problemes der Bequemlichkeit und Haltbarkeit, — und dann die Befriedigung eines der manigfachen eigentlich künstlerischen Ansprüche. Aber freilich sind damit nicht alle Anforderungen artistischer Art restlos befriedigt, denn der Wohllaut des harmonischen Zusammenklanges genügt keineswegs, um einen Künstler als den „in Purpur Geborenen" zu legitimieren. Wichtiger ist: dass er neuschöpferische Thatkraft bewähre. Und eben dies ist bei Schinkel nicht der Fall, — trotz aller Aussprüche, die er selbst mit der Aufforderung zum Schöpfertume prägte, und trotz seinem rastlosen, menzelhaften

* Vergl. die schön formulierenden Ausführungen von W. Niemeyer: „Friedrich Gilly und der Formbegriff des deutschen Klassizismus in der Baukunst" (in den „Mitteilungen des Kunstgewerbevereins Hamburg" 1912, Oktober).

Fleisse. Schinkel übernimmt überallher Struktur-Glieder und wandelt sie, klug aneinanderfügend, eklektisch um. So ergiebt sich etwas, das man in seinem Totaleindruck als „schinkelhaft" bezeichnen darf, gleichwohl aber in jeder Faser seines Gewebes, seiner Struktur voll fremder Geistigkeit ist.

Fast alle Motive, die er verwendet, sind Lehngut. Vor allem gilt dies von seiner Ornamentik arabeskenhafter und plastischer Art. Die Sphinxe, Adler, Löwen (aus Akanthusblättern hervorwachsend) entstammen der französischen Kunstwelt;* die Ersetzung der in Frankreich und Deutschland sonst üblichen, aufgenagelten Bronzeornamente durch vergoldete Schnitzereien übernahm er aus England ebenso wie das (allerdings selten von ihm angewendete) Einlegen von Messingstäben ins Holz.** Selbst die nicht ornamentierten Möbel weisen auf Vorbilder älterer Zeit zurück: jener oben erwähnte, graziös geschwungene Stuhl*** findet sich ganz ähnlich schon um 1814† in einer Zeitschrift abgebildet; Stühle selbst aus später Zeit†† erinnern an Möbel vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts.†††

* Vergl. Sessel in Fontainebleau.
** Vergl. Plietzsch: „Schinkels Ausstattungen . ." S. 38.
*** S.-M., M. 37c No 131f.
† „Journal des dames et des modes" 1814, Taf. 30.
†† In den „Vorbildern."
††† Vergl. „Magazin für Freunde eines geschmackvollen Ameublements" 1794, Bl. 2b



K. FR. SCHINKEL, ARMSTUHL, HEIZUNGSROHR UND SOFA. PALAIS PRINZ ALBRECHT

Am originalsten sind schliesslich noch jene ganz einfachen Stühle, deren Armlehnen sich oben in den zurückgebogenen Teil der Rückenlehne einfügend unten senkrecht auf dem Vorderbeine des Stuhles — vermittelt und getrennt durch Einschnürung und Sitzplatte — aufsetzen*.

Die architektonische Tendenzierung des Schinkelschen Talentes bedingt nicht bloss die Rolle der Möbel innerhalb der ganzen Ausstattung der Räume; auch die Konstruktion der einzelnen Möbel ist zum Teil von der Mutterkunst her bestimmt. Es gilt dies in noch stärkerem Maasse vom reinen Empire. Plietzsch hat ganz recht, wenn er vom Empiremöbel überhaupt meint: es sei „gebaut", während das Rokoko-Mobiliar von der Plastik bestimmt würde. Und in der That hat man bei dem Anblick der Möbel von Fontaine und Percier** oder Santi*** den Eindruck eines Bauwerkhaften. Bei Schinkel aber schwächt sich diese Wuchtigkeit ab. Seine Möbel sind viel zierlicher, zarter, anscheinend zerbrechlicher und blutloser als die prächtigen Kolosse der französischen Künstler*. — Kulturhistorische Reflexion möchte einen Fingerzeig zur Erklärung geben: der preussische Staat war eben ein Duodez-Fürstentum, verglichen mit der Allgewalt des napoleonischen Imperiums. Doch wird diese Erklärung bündig widerlegt durch die Werke Friedrich Gillys, der in politisch noch schwächerer Epoche des Preussentums Möbel entwarf, deren heroische Kraft weit über Schinkels Ausdrucksmöglichkeiten stand. Die künstlerische Abschwächung entsprang vielmehr der eigenen Seele Schinkels; die ganze Zeitströmung folgt ihr hierin, in jeder Hinsicht wird diese Tendenz zur Feingliedrigkeit, zur Ab-

* Lohde: „Schinkels Möbelentwürfe . ." Taf. 3; ein Exemplar im Berliner Kunstgew.-Mus.; Anregung: s. Santi: „Modèles de meubles et de décorations intérieures pour l' ameublement," 1828, Paris.

** „Recueil de décorations intérieures," 1812, Paris.

*** Vergl. Anm. 7.

* Lehrreich ist der Vergleich etwa von einem Schinkelschen und einem französischen Empiresessel mit Sphinx-Seitenlehnen (Abb. in Lohde, Taf. V u. in „Grand Trianon" Taf. 58): die Rückenlehne verläuft bei Schinkel als doppelte S-Linie, in Frankreich biegt sie sich oberhalb der Sitzfläche zur Volute um, sodass das Bein eine neue Linie beginnt; die Vorderbeine sind bei Schinkel feingliedriger, gedrechselt, im Französischen schwer, massig; die Kissen der Armlehnen liegen bei Schinkel auf den Flügelspitzen der Sphinx, im Französischen auf dem ganzen Flügel; die Sphinx ist bei Schinkel ohne Rumpf, im Französischen ein ganzes Tier; — der Gesamteindruck ist bei Schinkel viel schmächtiger, weniger repräsentativ; — Anregung entstammt Stuart u. Revett: „The antiquities of Athens" II Ch. Pl. XXIV.



K. FR. SCHINKEL, KLAPPTISCHCHEN. PALAIS PRINZ ALBRECHT

wendung des Kunstwillens vom Grossartigen zum Graziöseren hin erkennbar.*

In der Konstruktion der Stühle unterscheidet bei aller Verwandtschaft mit französischen zeitgenössischen und älteren kunstgewerblichen Produkten die Schinkelsche Art dies von Jenen, dass Schinkel die bei ihnen übliche rein architekturale Konstruktion und ihre präzise Gliederung nur bei der vorderen, der Schau-Seite des Stuhles gelten lässt, während er die andere, die Rück-Seite als plastisch-einheitliche behandelt, sodass die Rückenlehne eine ungebrochene, wenn auch sanft gebogene Linie aufweist.** Die Struktur des Stuhles zerfällt also regelmässig in zwei prinzipiell andersartig gedachte Hälften, — ungleich den schärfer und originaler den Forderungen des strengen Stiles gerecht werdenden Vorbildern des Auslandes.

Auf diese graziös gebogene Linie verzichtet Schinkel fast bei keinem seiner Stühle. Die Armlehnen schmiegen sich an sie an oder sie werden in die Rücklehne in deren halber Höhe zwischen

* Vergl. Hartlaub: „C. Friedrich und die Denkmalsromantik der Freiheitskriege“ in der „Ztschr. für bild. Kunst“ 1915-16, N. F. XXVII, Heft 8.

** So auch schon bei den Paretzer Möbeln, vergl. Schmitz: „Berliner Baumeister“.

Sitz und Gipfelpunkt hineingesteckt. Die vorderen Endungen der Armlehnen krümmen sich manchmal, rankenhaft* oder rein ornamental gebogen**, oder sie ruhen steif-gerade auf Sphinxgestalten oder auf anderen Stäben, die ihrerseits wieder senkrecht von einem Adler getragen werden.

Die Vorderbeine der Stühle sind regelmässig architektonisch aufgebaut mit Basis, Schaft und Kapitel, — einer Grundform, die wenigstens ideell zugrunde liegt, wenn auch die Ausgestaltung dann vielfach radikale Verschiebungen der Verhältnisse in rein dekorativer Absichtlichkeit mit sich bringt, die rundgedrehten Beine englisch zugespitzt den Boden berühren. — Die Beine der Rückenlehne setzen deren Rhythmus fort ohne irgendwelche Gliederung.

Die Rückenlehne mit ihrem Kissen ist fast ausschliesslich viereckig geformt, nur ganz selten entschloss sich Schinkel zur kreisrunden oder auch nur oben halbrunden Form; — sehr begreiflich: denn das Viereckige gewährt jede Unterscheidung in der Einheit (um einen Terminus der deutsch-

* Vorbilder in Gillys Möbelzeichnungen (Skizzenbücher der Technischen Hochschule, Charlottenburg, No 91.)

** Vorbild: Sherarton, vergl. Muthesius „Englisches Haus“ III S. 52.



K. FR. SCHINKEL, TISCH. PALAIS PRINZ ALBRECHT

idealistischen Philosophie zu gebrauchen), welche für Schinkels Gefühl so faszinierend war. Die Rücklehne ist — wie seit Jahrzehnten in Deutschland üblich — nur halb durch ein Kissen in ihrer oberen Hälfte ausgefüllt, während die untere frei bleibt. Die korrekte Gradflächigkeit des Kissens entspricht der regel-liebenden Natur Schinkels; ganz selten wölbt sie sich in bequemerer Rundung***.

Ganz ähnlich den Stühlen Schinkels sind seine Sofas zu kennzeichnen. Nur dass die Rückenlehne selten geschweift ist. Das Sofa ist ja nahe an die Wand heran gerückt, — somit presst es sich gradflächig an die architektonische Fläche an. Die Armlehnen beleben sich mit tragenden Sphinxen, deren Tatzen sich auf den Boden stemmen, oder mit Adlern, die auf Kugeln balancieren (die ihrerseits wiederum das Sitzbrett und Bein belasten), oder sie verwandeln sich in Rankenwindungen oder Voluten, die in grossem Bogen nach unten hin ausladend, in eine Löwenpranke auslaufen; seltener sind die Vorderbeine rein architektural aufgefasst und ornamentiert. — Als Armstützen werden regelmässig Polsterrollen an die Armlehnen angelegt, trotzdem diese Armlehnen selbst bepolstert sind, — die schärfste Kritik, die an den oft viel zu schmalen Armlehnen geübt werden kann. In der Verzierung der Seiten der Sitzfläche spielt der Troddelbehang eine beträchtliche Rolle.

*** Lohde: „Schinkels Möbelentwürfe . ." Taf. XI.

Die Chaiselongue zeigt die Entwicklung des Schinkelschen Stilgefühles in eindeutigster Weise. Zunächst formt sich die Silhouette des Ruhelagers in zwei grossen Voluten ganz einfach und monumental durchgefühlt (wie die von Gilly her übernommenen Möbel der „Offenen Halle" 1802); das Lager lastet gradlinig, schwer auf vier Füssen, die in gotisiertem Akanthus-Ornament umgestülpten Kapitellen gleichen*. — Eine wohl spätere Zeichnung** giebt diesen monumentalisierenden Willen auf, ersetzt die mächtigen Voluten durch runde, schmächtigere Kissen, begleitet die Vertiefung des Bettes mit einer zierlichen Girlande und schweift die untere Umrisslinie der Lagerstatt in weicher Schwingung aus in schwächere Füsse. Den Anschluss an die ihm wirklich angemessene Art der Formsprache findet er viel später in Möbeln***, deren Füsse vielfältig differenziert und deren Lehnen

* S. — M., M. 37c No 126.
** Ebenda, No 127.
*** Lohde: „Schinkels Möbelentwürfe . . ." Taf. IV.

ebenso vorsichtig gebogen sind, wie die Stühle der eigentlichen Schaffenszeit.

Vielfältiger nutzt Schinkels Talent die Konstruktionsmöglichkeiten der Tische aus. Im Palais Prinz Albrecht* sind prächtig vergoldete, viereckige Tische erhalten, deren Reiz in der Ausgestaltung der Tisch-Beine beruht, die als ornamentierte Flächen geformt sind oder als Halb-Tiere (aus Akanthusblatt hervorwachsend), zwischen denen eine Leier die Verbindung hergestellt oder ein leeres Rund oder Ranken- und Palmetten-Werk**. Andere Tische*** halten ihre runde Platte durch eine Mittelstütze, die (gleichmässig breit) senkrecht kanneliert ist oder die sich spaltet in drei Tatzenfüsse oder in drei Sphinxe, während der obere Teil der Stütze in Akanthusblätter gehüllt ist. Eine dritte Art kreuzt je zwei Beine, die in einer Tatze enden, und verbindet die Kreuzungspunkte durch eine Querstange*.

In grösserer Anzahl stehen im Palais Prinz Albrecht kleine einfache Klapptischchen aus Mahagoni, deren feingliedrige, gedrehte Beine überaus reizvoll sind: der ganze Zauber Schinkelscher Proportionierungskunst liegt in ihnen.

* Ebenda, Taf. VII, XIII.
** vergl. Santi „Modèles" XI. Heft, Taf. 63.
*** S.-M., M. 37c No 93f, 96.

* ebenda, No 98.



K. FR. SCHINKEL, TISCH. PALAIS PRINZ ALBRECHT



UNSTAUSSTELLUNGEN

MANNHEIM

Die lange vorbereitete Ausstellung „Das badische Land im Bild" ist eröffnet worden. Da es sich um eine Ausstellungsidee handelt, deren Verwirklichung zum ersten Male versucht wird, ist auf die Zusammenführung eines möglichst vielgestaltigen Materiales Wert gelegt worden, so dass die Bildersäle des Museums für den sich an breite Volkskreise wendenden Zweck bis auf einen Saal geräumt werden mussten. In fünfzehn Sälen sind weit über tausend Kunstwerke — vorwiegend graphischen Charakters — vereinigt. Gezeigt werden Ansichten aller Teile des badischen Landes von einheimischen und auswärtigen Künstlern der Vergangenheit und Gegenwart. Das historische Material giebt eine aufschlussreiche „retrospektive Übersicht", die längst vergessene Künstler der Romantik und des noch nicht erstarrten akademischen Naturalismus ans Licht bringt. Hans Thoma hat der Ausstellung ein Geleitwort auf den Weg gegeben. Der Schöpfer der Ausstellung, Dr. Storck, bereitet eine Publikation vor, worin ihre Ergebnisse zusammengefasst und festgehalten werden.

BERLIN

Curt Glaser hat in Verbindung mit Hans Purrmann eine Reihe von Vorschlägen zur Verbesserung des Ausstellungswesens ausgearbeitet und in der „Kunstchronik" veröffentlicht. Da diese Vorschläge sich in gewisser Weise mit dem neulich hier gemachten Vorschlag berühren und so ziemlich das einzige sind, was in dieser Zeit der Reformvorschläge ernsthafte Beachtung verdient, drucken wir die richtunggebenden Paragraphen ab, ohne die allgemeinen Betrachtungen, die daran geknüpft worden sind.

❀

„1. Jährlich finden zwei Ausstellungen in dem Moabiter Glaspalast statt. Eine Frühjahrsausstellung, etwa von Mai bis Juli, zeigt die Kunst älterer Richtung, Verein Berliner Künstler und verwandte Gruppen, eine Herbstausstellung, etwa August bis Oktober, die Kunst jüngerer und jüngster Richtung, Sezessionen, Novembergruppe, Sturm und ähnliche.

Eine Zweiteilung empfiehlt sich, weil sie durch die bestehenden Verhältnisse gerechtfertigt ist und überdies eine Zusammenlegung zu einer bedenklichen Raumbeschränkung führen müsste. So lange nur ein geeignetes Gebäude zur Verfügung steht, muss die Teilung zeitlich erfolgen. Schaffung eines zweiten Ausstellungshauses in einer anderen Stadtgegend wäre anzustreben.

2. Das Recht der Einsendung steht jedermann frei. Mit diesem Satz erübrigt es sich, den internationalen Charakter der Ausstellung eigens zu betonen. Auch die jetzt keiner der bestehenden Vereinigungen angehörenden Künstler geniessen das gleiche Recht wie die übrigen.

3. Die Mitgliedschaft erwirbt jeder automatisch, der dreimal hintereinander in der Ausstellung vertreten war.

Bis zur endgültigen Konstituierung auf dieser Grundlage, die erst nach Ablauf von drei Jahren erfolgt sein kann, müssen die bisher bestehenden oder jetzt neugebildeten und anerkannten Künstlervereinigungen oder Gruppen zur Bildung der grossen Ausstellungsgemeinschaft herangezogen werden. Ihr Fortbestehen wird



PAUL CÉZANNE, TULPEN
BES.: FRAU META SCHÜTTE, BREMEN

durch diese nicht berührt, sie verlieren aber ihre bisher ausschlaggebende und oft ausserordentlich schädliche Bedeutung im öffentlichen Kunstleben.

4. Die Künstler schliessen sich innerhalb der Ausstellungsgemeinschaft zu freien Gruppen von mindestens zwanzig Mitgliedern zusammen. Jede solche Gruppe hat das Recht, ein Mitglied in die Jury zu entsenden. Grössere Gruppen und Vereine entsenden für je zwanzig Künstler ein Jurymitglied.

Auf diese Weise werden die vorhandenen Vereine nicht in ihrem Bestande gefährdet, es wird ihnen aber ein durch nichts begründetes alleiniges Sondervorrecht genommen. Gegengründungen neuer Vereine erübrigen sich. Gruppen, die weniger als zwanzig Mitglieder zählen, müssen sich mit anderen zusammenschliessen, um eine Ausstellungsgemeinschaft zu bilden, wenn sie nicht auf das Recht, in der Jury vertreten zu sein, verzichten wollen. Die Zahl 20 ist zunächst willkürlich angesetzt. Berechnung und Erfahrung müssen lehren, ob sie zu hoch oder zu niedrig gegriffen ist.

5. Das Jurymitglied kann von seiner Gruppe durch Wahl, durch Los oder durch einen regelmässigen Turnus, etwa die alphabetische Reihenfolge der Namen, bestimmt werden.

Die Methode kann jeder Gruppe frei überlassen bleiben, ebenso wie die Bestimmung darüber, ob ein Jurymitglied vor Ablauf einer bestimmten Reihe von Jahren wieder wählbar sein soll.

6. Jedes Mitglied hat das Recht, drei Bilder, die zusammen höchstens eine bestimmte Behangfläche beanspruchen, auszustellen.

Die Bestimmung ist notwendig, um die Macht der Jury einzugrenzen, da ja Voraussetzung sein soll, dass ein Kunstrichteramt nicht geübt wird.

7. Jedes Jurymitglied hat einen Saal selbständig anzuordnen und für diesen aus der Gesamtzahl der eingesandten Kunstwerke allein die Auswahl zu treffen.

Hierdurch wird eine Minderheit vor Vergewaltigung durch die Abstimmung einer Jury geschützt, und er wird innerhalb der Ausstellung eine Ordnung gewährleistet, die durch Hängekommissionen in Vereinen, deren Mitglieder nicht durch allerengste Richtungsgemeinschaft verbunden sind, niemals erreicht werden kann.

8. Die übrigbleibenden Kunstwerke werden durch alle Mitglieder der Jury gemeinsam geprüft.

Es wird auf diese Weise ein Ausgleich zwischen dem in künstlerischen Dingen niemals ganz entbehrlichen diktatorischen und dem demokratischen Verfahren hergestellt.

9. Die nicht von den einzelnen Jurymitgliedern für ihre Säle in Anspruch genommenen Kunstwerke werden von einer Hängekommission in den Nebenräumen untergebracht.

Durch diese Massregel wird eine allzu strenge Scheidung der Gruppen verhindert, die das Publikum dazu verführen könnte, von vornherein nur bestimmte Säle aufzusuchen.

10. Je fünf Gruppen haben das Recht, gemeinsam eine Sonderausstellung zur Ehrung eines Künstlers, den sie dessen würdig erachten, etwa eines verstorbenen Mitgliedes, zu beantragen. Das Vorschlagsrecht wechselt von Jahr zu Jahr. In jeder Ausstellung sind zwei solche Sonderveranstaltungen zulässig.

Vielleicht wird es sich empfehlen, diese Bestimmung noch lockerer zu formulieren. Es sollte nur ein Hinweis darauf gegeben werden, dass auch diese bisher üblichen Sonderveranstaltungen, die sich gut bewährt haben, in der neuen Ordnung Platz finden."

❋

Auf dieser Grundlage lässt sich zweifellos erspriesslich arbeiten. Doch ist die Ausdrucksweise noch unklar. Vor allem ist nicht ganz verständlich, wie Glaser sich die Jurierung vorstellt. Vielleicht erläutert er seine Meinung noch einmal an Beispielen, damit eine festere Diskussionsgrundlage geschaffen ist.

ERNST MATTHES†

In den letzten Kämpfen im Westen ist der Maler Ernst Matthes gefallen. Er war Bremer, gehörte dem Kreise um Heymel zeitweise an und bildete sein Talent vor allem in Paris. Kleinere Bilder von ihm waren vor dem Krieg oft in der Ausstellung der Sezession zu sehen. Graphische Arbeiten sind in verschiedenen Verlagen erschienen. Als Künstler gehörte er zu den intelligenten, feinfühligen Enthusiasten des französischen Impressionismus. Wer ihm persönlich begegnet ist, wird die frische, kultivierte Persönlichkeit nicht vergessen.

BERICHTIGUNG

In Heft III dieses Jahrganges, Seite 117, Spalte A, Zeile 13 von unten muss es heissen „scheinbar" statt „im allgemeinen".

„Die Netzflickerinnen"

F. A. Boerner hat nach Liebermanns „Netzflickerinnen" ein grosses Grabstichelblatt angefertigt, das Amsler & Ruthardt in den Handel bringen. Liebermanns berühmtes Bild stellt sich in der selten nur noch geübten, schwierigen Technik vorzüglich dar und es ist ungemein lehrreich zu beobachten, wie empfindungsvoll und kräftig sich seine Farben und Valeurs in reine Schwarzweiss-Wirkungen übersetzen lassen, wenn ein handwerklich so gut geschulter und künstlerisch so lebendig nachfühlender Graphiker wie Boerner am Werk ist.

NEUE BÜCHER

W. Martin: Altholländische Bilder. Berlin. Richard C. Schmidt & Co. 1918 (Band 13 der Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler).

Der Direktor des Mauritshuis im Haag spricht aus der Praxis, und jeder, der sich praktisch mit Bildern beschäftigt, kann viel von ihm lernen. Das Kapitel über „Das Bestimmen von Bildern“ enthält soviel Methode und Erfahrung, dass es auch für andre Gebiete, nicht nur für holländische Malerei, wertvolle Anregungen giebt. Was eigentlich Kennerschaft ist, wie sie arbeitet, wie sie, Talent vorausgesetzt, bis zu einem gewissen Grade erworben werden kann, wie sie im Kampf mit dem Fälscherwesen und dem Täuferwahnsinn vergangener Epochen anzuwenden ist, all dies kann man an diesen Ausführungen klar sehen. Ebenso wird jeder Fachmann und Bilderbesitzer sich eingehend mit dem Abschnitt über die Restaurierungsfrage befassen müssen und, wahrscheinlich, den Ansichten des Verfassers im grossen und ganzen gern zustimmen. Ein paar weitere Seiten über die Preisbestimmung für holländische Bilder haben immerhin statistisches Interesse. Aus dem Kapitel über den inneren Ausbau einer Sammlung (Belichtung, Anordnung usw.) verdient der Abschnitt über das Umrahmen besondere Aufmerksamkeit — die Rahmenfrage ist ja eine der am wenigsten geklärten Fragen in der Museumspraxis. Alte Bilder in alte Rahmen (oder in Kopien von solchen) zu bringen, wie es vorwiegend heute empfohlen wird, scheint doch nicht der allein richtige Gesichtspunkt zu sein. Wenn Martin nachweist, dass in dieser Frage im neunzehnten Jahrhundert nicht nur künstlerischer Geschmack herrschte, sondern auch Zeitmode und Prunkbedürfnis, wird man mit Recht etwas skeptisch gegen das allzugrosse Zutrauen zu der Rahmungskunst alter Zeiten.

Die Abbildungen, instruktiv gewählt und meistens genügend scharf gedruckt, bringen dankenswerterweise eine Reihe von selten oder nie reproduzierten Bildern zur Anschauung. E. Waldmann.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Das Märchenbuch. Erstes Buch: Deutsche Märchen mit Zeichnungen von Max Slevogt; Zweites Buch: Deutsche Märchen mit Zeichnungen von Leopold von Kalckreuth; Drittes Buch: Genoveva mit Zeichnungen von Walter Klemm; Viertes Buch: Alladin und die Wunderlampe, mit Zeichnungen von Karl Strathmann; Fünftes Buch: Märchen von Hauff, mit Illustrationen von Karl Walser. Alle bei Bruno Cassirer, Berlin 1918.

Die Melodie, Versuch einer Synthese nebst einer Kritik der Zeit von Karl Scheffler. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1919.

Vom neuen Kirchbau von Otto Bartning. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1919.

Handwerk und Kleinstadt von Heinrich Tessenow. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1919.

Wandteppich Allegorie der Geometrie von Jan Raes 1619 im Hause Heinrich Waldes. Beschrieben von E. Rumoch, Dresden 1917.

Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart. Herausgegeben von Georg Reinhart und Dr. Paul Fink, Zürich 1918.

Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Einführung von Th. Heuss, München 1918, F. Bruckmann, Verlag.

Augenblick und Ewigkeit, Bilder Wilhelm Steinhausens mit einem Geleitwort des Künstlers und einer Einführung von Jos. Aug. Beringer. Furche-Verlag, Berlin 1919.

Almanach auf das Jahr 1919. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Francisco de Zurbarán von Hugo Kehrer. Hugo Schmidt Verlag, München.

August L. Mayer, Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. Delphin-Verlag, München.

Münchener Silhouetten nach dem Leben von Alex Braun bei Georg W. Dietrich, München 1918.

Wilhelm von Kobells 7 Radierungen aus dem Jahr 1918. Alt-München. Gedruckt von den Originalplatten. F. Bruckmann A.-G., München 1918.

Das Hüttenwerk, 6 Steinzeichnungen von Wolf Röhricht. Ferdinand Möller Verlag, Berlin.

Die Briefe des P. P. Rubens. Übersetzt und eingeleitet von Otto Zoff. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Tierfabeln des klassischen Altertums. Ausgewählt und erzählt von Viktor Fleischer. Mit 24 Originallithographien von Ludwig Heinrich Jungnickel. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Hodler in Zürich von W. Wartmann. Züricher Kunstgesellschaft 1919.

Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit von Fritz Burger. Delphin-Verlag, München.



DIE AUTORITÄT

Tardif war der bedeutendste Sammler seiner Zeit und zugleich als Kunstkenner die höchste Instanz für die Maler.

Als Watteau ein grosses Bild vollendete und eben, sehr mit sich selbst zufrieden, den letzten Strich machte, sagte er zu einer anwesenden Dame: „Eine schöne Sache, was? Wäre Tardif da, ich würde signieren."

DAS GEHEIMNIS

Jemand fragte Courbet nach dem Geheimnis seiner Landschaftsmalerei: „Wie machen Sie das nur, Herr Courbet?" Dieser erwiderte: „Je suis ému."

VEREWIGUNG

In Diderots Gegenwart kommt das Gespräch auf die Marquise von Pompadour. „Was wird von ihr übrig bleiben?" sagt er, „eine Handvoll Asche und ein Pastell La Tours."

CHANCE

Lenbach war als Zeuge vor Gericht geladen und musste stundenlang warten. Als er endlich vorgerufen wurde und vereidigt werden sollte, schärfte ihm der Richter ein, dass er keinen Meineid leisten dürfe, dass er in diesem Fall bestraft würde und auch das Ehrenrecht verlöre, jemals wieder als Zeuge vor Gericht geladen zu werden. „Donnerwetter", sagte Lenbach, „da schwör ich falsch."

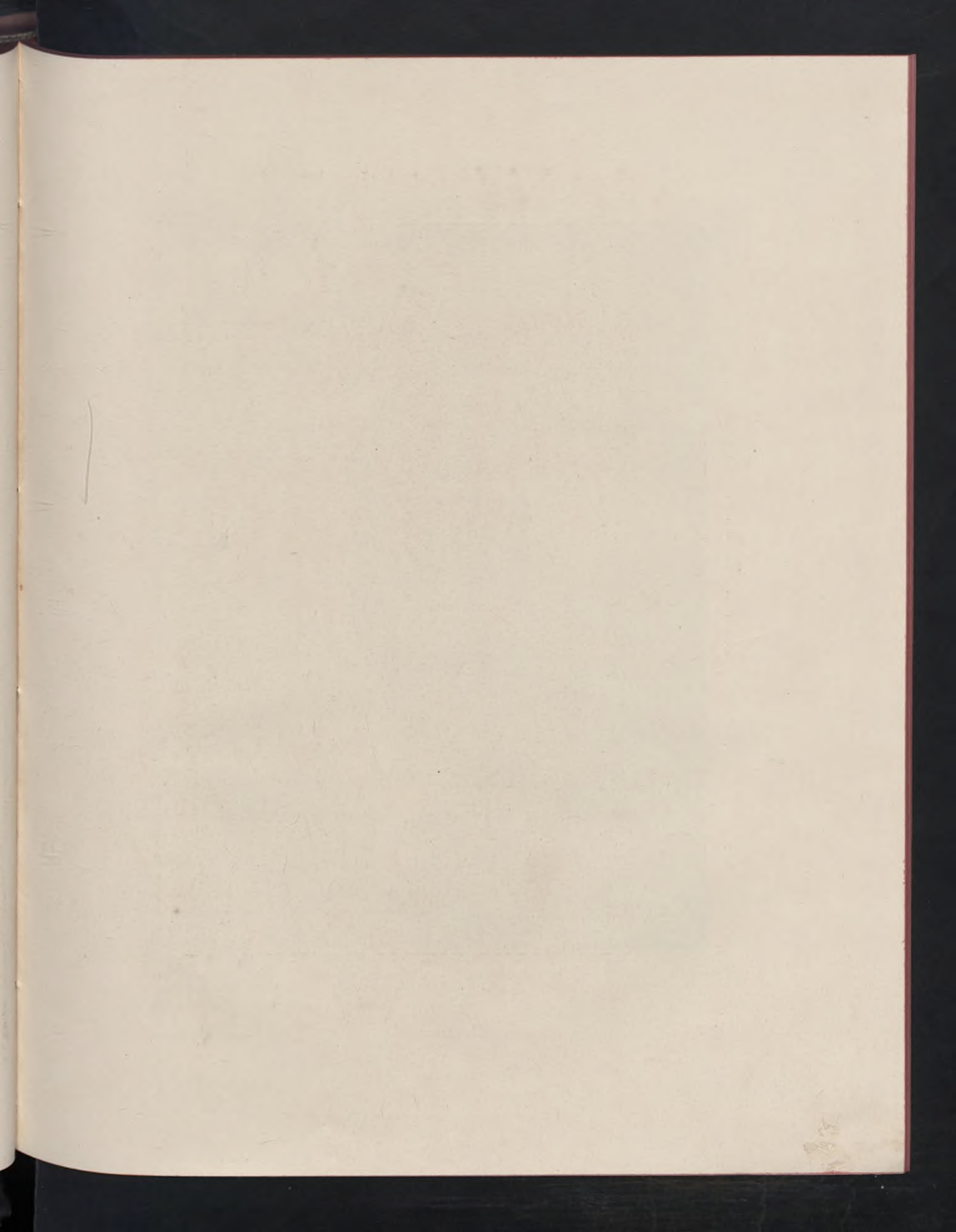
ENTDECKUNG

Lenbach lief eines Tages aufgeregt in den Strassen Münchens umher und erzählte jedem, der es hören wollte, er hätte ein wunderbares Buch über Italien entdeckt; es sei grossartig, was darin über die italienische Landschaft, Menschheit und Kunst gesagt sei und er empfehle dringend es zu lesen. Als man sich nach dem Titel des Buches und nach dem Namen des Verfassers erkundigte, sagte er: „Goethes Italienische Reise."

QUALEN DER BILDNISMALEREI

Rigaud rief ärgerlich aus: „Diese Weiber! Wenn ich sie so male, wie sie sind, finden sie sich nicht schön genug; schmeichle ich ihnen aber, so sind sie nicht ähnlich!"

SIEBZEHNTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





KOPENHAGEN, AMALIENBORG



KOPENHAGEN

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTE DES STADTBAUES

VON

ALBERT DRESDNER

I

Kopenhagen hat von je für eine schöne Stadt gegolten. Man könnte eine ganze Literatur zu seinem Preise zusammenstellen; schon 1618 ist es als „cité belle comme le jour" gefeiert worden; ein jeder der nicht gerade dumm ist — so heisst es in den Begleitversen zu dem Stiche Rombouts v. d. Höyen —

. . . doit avoir
Toujours devant ses yeux sa plus naive image,
En tout temps en son coeur le désir de la voir.

Die Kopenhagener selbst, wenngleich sie als ein kritisch gestimmtes Völkchen mancherlei an ihrer Stadt zu mäkeln haben, sind doch im Grunde ganz und gar in sie verliebt, und sie können sich darauf berufen, dass auch die Künstler ihren Geschmack teilen. Denn die dänische Malerei ist von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, vom alten Eckersberg bis zu Wilhelm Hammershöi, voll von Kopenhagener Motiven und immer fühlt man diesen Bildern eine vertrauliche Zärtlichkeit, ein persönliches Verhältnis zum Gegenstande an, das sie mit Wärme erfüllt und ihre Ausdruckskraft erhöht. Selbst der Wald-, Sumpf- und Wiesentourist pflegt sich von Kopenhagen sehr eingenommen zu zeigen, obgleich die Stadt ihm kaum eine jener mit dem bekannten Doppelstern ausgezeichneten „Sehenswürdigkeiten" bietet, von denen sich seine Bewunderung gern abhängig macht. Überall wird der Eindruck erkennbar, dass Kopenhagen eine Stadt von eigenem und tief wirkendem Reize ist.

Eine Quelle dieses Eindruckes drängt sich auch bei flüchtigster Betrachtung alsbald auf: das ist das innige und glückliche Verhältnis, in dem die Stadt zu ihrer Umgebung, zur Natur steht. Vom reizvoll belebenden Elemente des Wassers ist sie gleichsam durchdrungen. Weithin schmiegt sie sich an die Ufer des Sundes, der sich mit zahlreichen Armen



KOPENHAGEN, DIE BÖRSE

und Kanälen tief in den Stadtkörper selbst hineindrängt und den ewig regen, malerischen Schiffs- und Hafenverkehr bis an die Brennpunkte des grossstädtischen Lebens heranträgt. Die grossen edlen Umrisse der Segelschiffe, die gedrungenen Formen moderner Dampfer, energisch geschnittene Fischerboote von allerlei Art und Gestalt, alte Häuserreihen und stattliche Monumentalbauten, die sich im Wasser spiegeln, dazu die feuchte Seeluft, die alle Formen dämpft und fein zusammenfasst: das sind abwechslungsreiche und anziehende Erscheinungen, deren Schönheit sich auch das stumpfere Auge nicht leicht entzieht. Selbst da, wo die See nicht mehr hindringt, auf der Landseite, im Rücken der alten Stadt, haben sich als Rest eines einstigen Wasserlaufes drei (ursprünglich zwei) Seen erhalten, an deren Ufern sich ein an die Hamburger Alster erinnerndes Stadtbild aufbauen konnte. Längst ist Kopenhagen bis an den berühmten Tiergarten (Dyrehave) vorgestossen und hat damit einen ebenso ausgedehnten wie wohlgepflegten Naturpark an die Stadt selbst angeschlossen, in dessen majestätischen Buchenhallen man die seeländische Natur von ihrer grossartigsten Seite kennen lernt. Und so mächtig sich auch die Stadt im jüngsten Menschenalter ausgedehnt hat, so ist sie doch noch nicht bis zu dem Grade monströs und unübersichtlich geworden, dass man nicht nach den verschiedensten Seiten hin leicht und bequem die sie umgebende Landschaft erreichen könnte: eine idyllische Flachlandschaft von ruhigen, weitgezogenen Linien und der Intimität alten Kulturbodens.

Indes reicht das alles durchaus nicht hin, um das Geheimnis der Stadtschönheit Kopenhagens zu enträtseln. Christiania gebietet über eine unvergleichlich grossartigere Lage und Natur, und wirkt doch zwischen seinem Fjorde und seinen Fjelden nur als ein anstössiger Fremdkörper. Die dänische Hauptstadt aber geht mühelos in ihre Umgebung ein, vermählt sich mit ihr, erhöht sie und wird von ihr erhöht. Sie ist ihr innerlich verwandt: frei von grossartigen Prätensionen und doch nicht ohne Grösse, reichbelebt und doch ruhevoll, intim und ihrer Wirkung nach nicht überwältigend, wohl aber von einer Anziehungskraft, die je länger je unwiderstehlicher ist. Sie ist, das schöne Goethe-



KOPENHAGEN, KANAL AM HÖJBROPLATZ

sche Wort zu gebrauchen, selbst eine zweite, eine bürgerliche Natur — ein Kunstwerk; und darum will die Schönheit Kopenhagens auf künstlerischem Wege begriffen und gewürdigt sein.

❀

Kopenhagen hat den seltenen Vorzug, dass man an einer Stelle des Stadtbildes die Elemente, aus denen die Blüte der Stadt erwachsen ist und auf denen sie noch heute beruht, so ziemlich alle mit einem Blicke umfassen kann. Das ist die Stelle, wo sich der Hafen mit den die Schlossinsel umringenden Kanälen am tiefsten in den Stadtkern eingräbt. Der Seeverkehr sendet in diese Kanäle seine letzten Wellen, der Fischhandel hat am Gammelstrand seinen Hauptsitz, auf dem Höjbroplatz hat der Kleinhandel mit den Erzeugnissen des Landes sein Quartier aufgeschlagen und jenseits des Wassers erhebt sich die Börse, wo die kaufmännischen und Handelsinteressen des ganzen Landes zusammenfliessen. Die Gestaltung und Bebauung der Schlossinsel selbst ist in der Hauptsache das Werk des Königtums; ihren Mittelpunkt bildet die monumentale und weitläufige Anlage des schicksalsreichen Schlosses Christiansborg, der alten Residenz der dänischen Könige, die nach ihrem zweiten Brande jetzt unter Thorvald Jörgensens Leitung wieder aufgerichtet worden ist; an sie lehnen sich die feinen alten Bauten an, in denen die Regierungsämter ihr Heim haben. Von der andern, der Landseite aber schiebt sich an das Wasser die dichtgebaute Bürgerstadt, die aus zahlreichen Strassen, Gassen und Plätzen Ströme lebendigsten Verkehrs hierher entsendet. Königtum und Bürgertum, Schiffahrt und Handel begegnen so einander; das in der unmittelbaren Nachbarschaft des Schlosses gelagerte Thorvaldsen-Museum erinnert an den künstlerischen Ruhm des Landes; und wenn der Schlossbau Jahrhunderte bodenständiger Geschichte würdig vertritt, so lenkt der über dem Häusergewirr der inneren Stadt aufragende, elegant geführte Turm des neuen Rathauses die Gedanken auf die gewaltige Lebenskraft, mit der Kopenhagen seit der Niederlegung des alten Befestigungsgürtels zu einer neuen, modernen Stadt sich entwickelt hat. Vergangenheit und Gegenwart der Stadt erscheinen im Bilde dieser Anlage grossartig vereinigt und zusammengefasst.



KOPENHAGEN, STRASSENBILD MIT ERLÖSERKIRCHE

Und dieses Bild ist zugleich stadtbaulich von so hoher Schönheit und Vollendung, dass es zu den ausgezeichnetsten Leistungen europäischer Stadtbaukunst zu zählen ist. Soll die Schönheit der Anlage mit einer kurzen Formel gekennzeichnet werden, so liegt sie vor allem in dem gesetzmässig, mit Takt und ausgeglichener Kraft durchgeführten Rhythmus, der in ihr lebt und wirkt. Betritt man sie von ihrem innersten Winkel, etwa von der Stormgade her, so sieht man sich mit ruhiger Sicherheit, ohne Stockung und ohne Überhastung, vom Engen ins Freie, vom Dichten zum Lockeren, vom festen Lande zur weiten Fläche des Hafens geführt. Nähert man sich ihr von der entgegengesetzten, von der Hafenseite, von der Insel Christianshavn her, so erfährt man das umgekehrte Erlebnis. An der Fülle baulicher und malerischer Motive, Verschiebungen und Überschneidungen, an dem Reichtume von Abwechselung in der Geschlossenheit des Gesamtbildes hat auch das Auge des Laien seine Freude; es verlohnt sich aber doch, den Wirkungen, die hier erreicht sind, und den Mitteln, die dazu aufgeboten wurden, etwas näher nachzugehen.

Die feste Achse der Anlage bilden die Kanäle der Schlossinsel, die sich, deren Linien folgend, nahezu im rechten Winkel von Nordwesten nach Südosten umbiegen. Diese Biegung ist betont durch die Höjbro (Hochbrücke), die hier das Wasser überspannt, und durch die kräftige Masse der in klassizistischen Formen gehaltenen Schlosskirche, die, weithin ein bedeutender Blickpunkt, an dieser Stelle dem Bilde Halt giebt, während sich auf der andern Seite der wohlgeschlossene Höjbro-Platz öffnet, der hier mit einem guten alten, taktvoll dem Achsenwechsel angepassten Eckbau ans Wasser stösst. Durch die einwärts schreitenden Wandungen dieses Platzes wird gegen die in den Kanälen gegebene achsiale Hauptrichtung gerade an der entscheidenden Brechungsstelle eine Gegenbewegung eingeführt, die den Rhythmus ins Gleichgewicht bringt und der Gesamtanlage das Gefühl freier Räumlichkeit, sozusagen das freie Ausatmen sichert. Nähert man sich dieser Zentralgruppe von der Seite der Insel Christianhavn her, so wird auf der Schlossseite der Blick durch den gleichmässig bewegten Renaissancebau der Börse in der Achsenrichtung in die Tiefe geleitet, um dann durch den mächtigen Block des Königsschlosses festgehalten zu werden. Indem dieser Block sich beiderseitig in niedrigere und leichtere Flügelbauten auflöst, ergiebt sich eine Folge von Massstäben, die das Verhältnis der Einzelbauten zueinander regeln und bestimmen: von dem bequem gelagerten, niedrigen Börsenbau erhebt sich das Auge zum Schlossflügel, haftet an der hohen mächtigen Masse des Schlosses selbst und steigt dann wieder zur Schlosskirche



KOPENHAGEN, GRAUEBRÜDERPLATZ

hinab. In gleicher Weise sind auch rein architektonisch die muntern Bauformen der Börse und die ernst zusammengehaltene Fassade des Schlosses, sind der launige luftige Börsenturm und der wuchtig durchgeführte Schlossturm geeignet, einander zu heben und zu gesteigerter Wirkung zu bringen. Nun zur Landseite. Dort giebt zuerst die geschlossene Wand der Havnegade die Hauptachse an, dann wird die Bewegung durch die geistreiche, ganz in sich ruhende, im lateinischen Kreuze aufgeführte Anlage der Holmenskirche festgehalten, und nun schieben sich beiderseits in spitzem Winkel Querstrassen heran, deren kräftig ausgebildete Eckhäuser das Körperliche des Strassenblocks gegen die Flächen der Strassenwandungen ausspielen. So sind auf beiden Seiten die Akzente glücklich verteilt: Bewegung und Gegenbewegung, Bewegung und Ruhe, Körper und Fläche, Geschlossenheit und Freiheit vereinigen sich zu einem vollendeten stadtbaulichen Rhythmus. Jenseits der Biegung des Kanals wird dann die Bebauung auf der Stadtseite wieder dichter, geschlossener: die prachtvolle Reihe der alten Häuser von Gammelstrand und Nybrogade hält die neue Achse fest, wobei wieder der tüchtige alte Eckbau des kgl. Assistenzhauses den Block gegen die Fläche zu seinem Rechte bringt und zugleich eine leichte Umsetzung der Wasserachse an dieser Stelle geschickt erkennbar macht. Gegen diese festen Häuserwände drüben, auf der Schlossinsel, monumentale Auflockerung, Breite, Freiheit: der Würfel des Thorvaldsen-Museums schiebt sich vor das Schloss, dessen Seitenbauten schliesslich mit einem feinen Schwunge — Hammershöi hat die Schönheit des Motives gefühlt und gemalt — die Schwenkung zu der dritten Kanalseite, nach Frederiksholms-Kanal zu, vollziehen. Hier lösen sich dann die reich bewegten Motive der Hauptanlage in stilleren Fronten auf, denen eine Reihe guter alter Baulichkeiten an beiden Ufern des Wassers eine Fülle von Reizen giebt. Es verlohnt sich sehr, auch einmal von dieser Seite her der Hauptanlage zu nähern, um die Erfahrung zu machen, wie man im Fortschreiten von immer stärkeren Akzenten empfangen wird, wie



KOPENHAGEN, AMALIENBORGPLATZ

die Gliederung des Raumes sich allmählich und organisch entfaltet, und wie all die Elemente, die hier zusammenwirken, Monumentalbauten, Strassenwandungen nnd Häuserblocke, Plätze, Gassen und Brücken, Türme, die von allen Seiten herniederblicken, und zuletzt Wasser und Himmel sich doch zu einem durchaus einheitlich gestalteten Gesamtraume zusammenschliessen, in den sich alle Einzelabteilungen ruhevoll und sicher einordnen und der einen mächtigen Verkehr bequem aufnimmt und nach allen Seiten hin leicht und flüssig wieder verteilt. Die Gesundheit der Verkehrsphysiologie der Anlage entspricht der anatomischen Gesundheit ihres stadtbaulichen Körpers.

Grosse Veränderungen waren erforderlich, ehe dieser Stadtteil seine heutige Gestalt gewinnen konnte. Durch künstliche Ausgrabungen wurde der Hafen so tief in die Stadt hineingezogen. Die Schlossinsel war ursprünglich von weit geringerem Umfange und ist durch gewaltige Aufschüttungsarbeiten erweitert worden. Der Name Christans IV., der in der Baugeschichte Kopenhagens eine hervorragende und sehr verdienstliche Rolle spielt, ist mit diesen Unternehmungen eng verbungen. Der Bebauungsplan der Schlossinsel ist noch bis in die jüngste Zeit hinein fortentwickelt und ausgestaltet worden. Auch die Anlage der Stadtseite hat sich nur langsam verfestigt, obwohl Ausgrabungen ergeben haben, dass aller Wahrscheinlichkeit nach bereits einer der ältesten Ankerplätze und Landungsbrücken Kopenhagens hier seinen Platz gehabt hat (Bering Liisberg, Kjöbenhavn i gamle Dage, S. 4 f.). Höjbroplatz, ursprünglich eine Doppelstrasse, ist erst nach dem Brande von 1795 durch Abtragung des mittleren Häuserblocks zu dem wohlgestalteten Platze geworden, wo sich nun tagaus, tagein die Blumen und Früchte Kopenhagens zu einem bunten Riesenstrausse zusammenfinden, und erst 1864 wurde durch Zuschüttung des bei der Holmenskirche landeinwärts laufenden Wasserarmes die völlige Verlandung dieser Anlage und damit zugleich eine neue wichtige Verbindung mit dem



KOPENHAGEN, SCHLOSS AMALIENBORG



KOPENHAGEN, BRÜCKE ZUR CHRISTIANSBORG

Stadtinnern in Gestalt einer platzartigen Anlage gewonnen, deren Namen „Holmens Kanal“ die Erinnerung an den einstigen Zustand fortpflanzt.

❀

Bei der Gestaltung dieser Glanzpartie der Stadt haben, wie ersichtlich, Königtum und Bürgertum in einer für ihre Entwicklung charakteristischen Weise Hand in Hand mitgewirkt, wobei das Königtum die monumentalen Akzente lieferte. Der bürgerliche Mittelpunkt Kopenhagens hat eine gleich grossartige Ausbildung nicht gefunden. Er hat sich im Verlaufe der Stadtgeschichte immer mehr nach Westen verschoben und liegt heut in dem völlig modernen Rathausplatze, dem der 1903 vollendete Rathausbau Martin Nyrops das Gepräge giebt. Der Platz bildet den Auslauf eines Strassenzuges, der der Altstadt als Rückgrat dient und schon seit Jahrhunderten diese Funktion ausgeübt hat. Dieser Zug ist der bekannte, vom Rathausplatze bis zu Kongens Nytorv laufende „Strich“ (strög), heut die Stätte der glänzendsten Läden und zugleich die Flanierstrasse Kopenhagens, immer gefüllt von einem lebendigen Verkehre, der, durch die engen Strassenwandungen zusammengefasst, etwas Festtägliches an sich trägt. Die Entwickelung des Strögs ist stadtbaulich in mehrfacher Hinsicht interessant.

Sein Herzstück ist der Amager-Markt (Amagertorv), eine schlauchartig auseinandergezogene Strasse, wo (wie es in den Erläuterungen zu dem Plane Kopenhages vom Jahre 1674 heisst), „die Amagger-Bauern, so von Christiano II. ihre erste Freiheit erhielten, wöchentlich zweimal vollenkommen Marckt gehalten“. In der Nähe der oben erwähnten alten Landungsstelle gelegen bildete der Amagertorv das Sammelbecken der wenigen alten Strassenzüge der ursprünglichen Stadtanlage, ihren ersten Markt und Mittelpunkt. Dicht dabei entstand die älteste Kirche Kopenhagens, eine dem hl. Nikolaus geweihte Schifferkirche. Dieser Strassenzug wurde nun beträchtlich gegen Westen verlängert durch



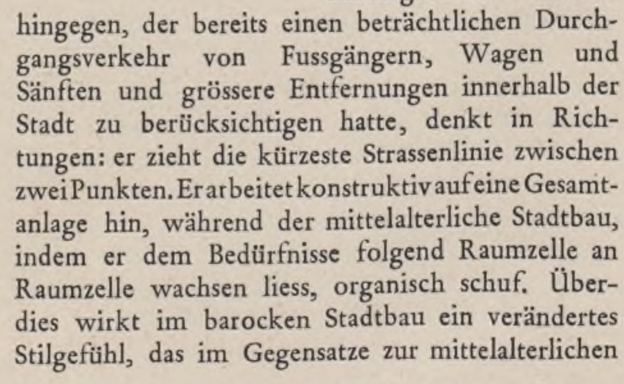
KOPENHAGEN, AMALIENBORGPLATZ MIT MARMORKIRCHE

die Stadterweiterung des Bischofs Absalon von Roeskilde, der bekanntlich durch Anlage einer Burg den unbedeutenden „Hafen“ zu einem strategisch gesicherten und kaufmännisch wichtigen Platze erhoben hat. Die Verlängerung, die heut Vimmelskaftet heisst, führte ursprünglich den geschichtlich interessanten Namen der Deutschen Strasse (Tyskemannegade). Noch weiter westlich aber begründete Absalon den neuen Markt der Stadt in stattlicher Anlage. In seiner heutigen Gestalt wird dieser durch zwei aneinandergeschobene Plätze gebildet, über deren Mittelachse eine Strasse querhindurchläuft. Lichtwark hat beim Studium des Kopenhagener Stadtplans mit treffsicherem Blicke bemerkt, dass diese Form nicht die ursprüngliche des Marktes gewesen sein kann, dessen Wände saalartig geschlossen zu werden pflegten (Eine Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg. 1905. S. 56f.). In der That wurde der südliche Platzteil — der noch heute der Neumarkt heisst — jahrhundertelang von dem Rathause eingenommen, und erst, als nach dessen Beseitigung infolge des Brandes von 1795 die Platzfläche freigelegt war, wurde sie mit dem eigentlichen, dem „alten“ Markte zu einem Platze zusammengeschlagen. Auch durchlief die alte Tyskemannegade nicht die Platzachse, sondern sie mündete in die Nordostecke des Platzes und ging von seiner Nordwestecke zum Westertore weiter. Erst im achtzehnten Jahrhundert — wieder nach einem grossen Brande, dem berühmten von 1728 — wurde dieser ehrwürdige Strassenzug in gerader Linie bis zum Markte und über ihn hinaus bis zum Mauerringe fortgeführt und damit eine direkte Verbindung mit der um ein königliches Schloss gruppierten Vorstadt Frederiksberg geschaffen. So ist dieser Hauptstrassenzug der Altstadt in seiner gegenwärtigen Form das Werk zweier verschiedener stadtbaulicher Perioden und Systeme, deren gegensätzliche Anschauungen, Ziele und Mittel überall in der Geschichte des Stadtbaus erkennbar werden und entscheidend gewirkt haben.



KOPENHAGEN, STRASSE AN DER TRINITATISKIRCHE

Die mittelalterliche Stadt* hatte, in einen engen Mauerkranz eingeschnürt, zumeist mit ganz geringen Umfängen und Entfernungen zu rechnen, und daher kein Interesse an der Ermittelung und Durchführung kürzester Verkehrslinien innerhalb des Stadtbezirkes. Das bürgerliche Leben spielte sich vielfach auf Strassen und Gassen ab; die Volksversammlung, das Ting, wurde in Kopenhagen bis in die neuere Zeit hinein auf öffentlichem Markte gehalten; der Verkehr in geschlossenen Kaufläden entwickelte sich nur langsam und spät, der Betrieb der Gewerke und Gewerbe erfolgte zum guten Teil unter freiem Himmel, und so war es natürlich, dass die Stadtanlage in der Hauptsache wie eine erweiterte Hausanlage angesehen und behandelt wurde. Der mittelalterliche Stadtbau schuf daher in geschlossenen Räumen, bildete Säle, Zimmer, Kammern, Korridore. Der neue, in der Hauptsache durch den Barock ausgebildete, an dem modernen Festungs- und Gartenbau geometrisch geschulte Stadtbau hingegen, der bereits einen beträchtlichen Durchgangsverkehr von Fussgängern, Wagen und Sänften und grössere Entfernungen innerhalb der Stadt zu berücksichtigen hatte, denkt in Richtungen: er zieht die kürzeste Strassenlinie zwischen zwei Punkten. Er arbeitet konstruktiv auf eine Gesamtanlage hin, während der mittelalterliche Stadtbau, indem er dem Bedürfnisse folgend Raumzelle an Raumzelle wachsen liess, organisch schuf. Überdies wirkt im barocken Stadtbau ein verändertes Stilgefühl, das im Gegensatze zur mittelalterlichen



* Von den Kolonialstädten des Mittelalters ist in diesem Zusammenhange natürlich abgesehen.



KOPENHAGEN, LAGERHÄUSER

Mannigfaltigkeit des Stadtbildes nach égalité verlangt, und in Fürstenstädten, wie Kopenhagen, verbindet sich damit das Bedürfnis nach der Ordnung, der Etikette und der Weiträumigkeit grossartiger Repräsentation. Aus diesem Bedürfnisse ist der östliche Abschluss des zentralen Strassenzuges von Kopenhagen, der Königliche Neumarkt (Kongens Nytorv), hervorgegangen, der im siebzehnten Jahrhundert geschaffen wurde: nicht ein geschlossenes Platzbild, auch nicht etwa nur ein erweiterter Austritt in der Strassenenge, sondern eine repräsentative Anlage von grossen Abmessungen, als deren Rahmen stattliche öffentliche und private palastartige Bauten gedacht waren, und die alsbald mit einem Denkmale und mit gärtnerischen Anlagen geschmückt wurde, ein Sammelbecken zahlreicher Verkehrszüge, das als der pompöse Mittelpunkt eines grossstädtischen Lebens geplant war und das auch wirklich diese Funktion sehr bald übernahm und bis heut behauptet hat.

Am entgegengesetzten Ende des Strögs aber füllt das moderne Leben brausend das mächtige Becken des Rathausplatzes, der die jüngste, jetzt vielleicht glücklicherweise schon in die Vergangenheit zurücksinkende Periode des Stadtbaues, die mechanische, vertritt. Denn er ist eigentlich nur ein grosses Loch, eine Schlucht; und wenn er trotzdem weniger unkörperlich wirkt, als die meisten dieses Typs, so verdankt er das vornehmlich der untadeligen Meisterschaft, mit der Nyrop seinen Rathausbau in die Platzweite gestellt und durch seine wuchtig zusammengehaltene Masse sie abgedämmt hat. Zu Hilfe kommen ihm dabei eigentümlicherweise die hohen Türme, mit denen sich zwei Hotelbauten am Rathausplatze geschmückt haben. Diese Türme, die im Vereine mit dem Rathausturme dem Platze eine an altitalienische Städte gemahnende Physiognomie geben, betonen und verstärken die Wirkung der Platzwände und tragen so zur räumlichen Festhaltung der Platzfläche bei.

Man versteht hiernach, dass ein Spaziergang durch den Hauptstrassenzug Kopenhagens von



KOPENHAGEN, GERICHTSGEBÄUDE

Kongens Nytorv bis zum Rathausplatze, eine Fülle mannigfacher und reizvoller Eindrücke vermittelt. Es ist eine Wanderung durch verschiedene Perioden und Systeme des Stadtbaus, die durch das frische Leben der grossen Stadt glücklich zu einem Ganzen zusammengeschmolzen worden sind, und die nun eine sehr anmutige Abwechslung von Weiträumigkeit und Intimität, von Regelmässigkeit und Launenhaftigkeit bieten. Den Glanz- und Herzpunkt bildet noch heut der alte Amagertorv, wo sich gen Süden der schöne grosse Ausblick auf den Höjbroplatz und die Königsinsel öffnet und von Norden die älteste Verkehrsstrasse der Stadt, die lebensvolle Kjöbmagergade, einmündet. Hübsch ist ferner die Stelle. wo die Gedrängtheit von Vimmelskaftet durch die im spitzen Winkel herantretende Heiliggeistkirche eine Auslüftung erfährt. Die Räumlichkeit der Anlage wird hier durch den streng geschlossenen Kirchplatz gesichert; aber dem mittelalterlichen Stadtbau hatte diese Räumlichkeit noch nicht Genüge gethan: er hatte die Kirche gegen den Strassenzug durch einen Hausgaden abgesperrt, der erst nach dem Brande von 1728 entfernt worden ist. Die festgeschlossene Umbauung der Kirchen und Kirchhöfe, wodurch diese von den grossen Verkehrsadern abgerückt wurden, und andererseits die Eingliederung der Kirchenbauten in die Strassenachsen als deren monumentale Abschlüsse sind zwei Motive, in deren Gegensätzlichkeit sich das System des mittelalterlichen und des barocken Stadtbaues typisch widerspiegeln.

❀

Alt-Kopenhagen, wie es Christian IV. bei seinem Regierungsantritt gegen 1600 vorfand, war eine mittelalterliche Stadt, die sich etwa auf das Gelände zwischen dem Hafen, der langgestreckten Gothersgade und der an den modernen Gürtelboulevardanlagen noch überall deutlich verfolgbaren Umwallung im Westen und Norden beschränkte. In



KOPENHAGEN, GERICHTSGEBÄUDE



KOPENHAGEN, KASERNE AM WALL

diesem Teile der Stadt schlägt auch noch heut durchaus die mittelalterliche Planlegung vor. Überraschende, zuweilen dem Anscheine nach launenhafte Strassenführung, gewundene Häuserzeilen, fest geschlossene Platzbildungen geben hier, teils noch in ursprünglicher Form erhalten, teils doch unter der Deckschicht späterer Veränderungen leicht erkennbar, das Gepräge. Charakteristische und schöne Motive des mittelalterlichen Stadtbaus finden sich hier auf engem Raume in erheblicher Zahl zusammen: so der völlig saalartig geschlossene Graubrüdermarkt; die feinen und mannigfaltigen Platz- und Strassenbildungen bei der Frauenkirche, die seit alters die Hauptkirche der Stadt war; an der Trinitatiskirche und dem ihr gegenüberliegenden, glücklich ausgewogenen Doppelgiebelbau des Studentenkonviktes Regensen hat Christian IV. durch die Erbauung des wuchtigen Runden Turms eine sehr eindrucksvolle Gruppe geschaffen, deren Massstäbe freilich leider durch unbescheiden sich hochreckende moderne Häuser verfälscht worden sind. In diesen mittelalterlichen Stadtteil hat nun der barocke Stadtbau, wie bereits angedeutet wurde, mit mannigfachen Umgestaltungen eingegriffen. Die schweren Feuersbrünste, von denen Kopenhagen besonders im achtzehnten Jahrhundert wiederholt heimgesucht wurde, haben die Handhabe dazu geboten. Der Barock, überhaupt eine der baufreudigsten Epochen der Kunstgeschichte, hat auf dem Gebiete des Stadtbaues eine ganz besonders grosse Regsamkeit entwickelt; er ist eine der grossen Stadtbauzeiten Europas. In Kopenhagen hatte man besonders nach dem Brande von 1728 weitausgreifende Pläne. Bering Liisberg (S. 368) berichtet: „Zu den grössten Plänen des Ausschusses gehörte der Plan, um die Trinitatiskirche als Mittelpunkt der Stadt einen grossen kreisrunden Platz zu schaffen und alle angrenzenden Strassen in ihn münden zu lassen;“ dazu sollte noch die Anlage durchlaufender Strassenzüge bis zum Wester- und zum Nordertore treten. Man erkennt in diesen Plänen typische Formgedanken des barocken Stadtbaus; sie würden der Altstadt von Kopenhagen völlig veränderte Züge aufgedrückt haben. Allein sie blieben mit Rücksicht auf ihre Kostspieligkeit unausgeführt, und indem man sich wohl oder übel mit einer beschränkten Anzahl von Gradlegungen, Verbreiterungen und neuen Strassenanlagen begnügte, blieb der mittelalterliche Stadtplan in seinem Kerne unangetastet. Um so tiefer aber griff der Barock in das bauliche Gesicht der Stadt ein.

Infolge der Verheerungen durch das Feuer ist das Mittelalter baulich in Kopenhagen so gut wie ausgetilgt. Es giebt keine gotischen oder gar romanischen Bauwerke mehr. Auch die Renaissance hat sich nur in spärlichen Ablagerungen erhalten; ihre bedeutendsten Denkmäler sind die Börse und das gesund und kräftig gegliederte, mit Feinheit

ausgeschmückte Schloss Rosenborg, das Christian IV., damals an den Wällen der Stadt, sich errichtet hat. Dagegen hat nun der Barock auf die bauliche Erscheinung der Stadt durchaus bestimmend gewirkt. Die alten Kirchen haben fast durchweg barockes Gewand übergeworfen; dem Spätbarock und dem Rokoko entnahmen zahlreiche öffentliche Gebäude und Paläste Kopenhagens ihre Form. Was aber vollends entscheidend wirkte, war der Umstand, dass auch das Kopenhagener Bürgerhaus in die barocke Baugesinnung einging.

Bis zum grossen Brande von 1728 waren die Häuser der Stadt durch höchste Mannigfaltigkeit und malerische Erscheinung gekennzeichnet. Noch standen vom Mittelalter her Häuser mit Lehmwänden, deren mächtige Dächer bis dicht an den Strassenboden hinabreichten, ferner Steinhäuser mit gotischen Spitzfenstern und Treppengiebeln, Fachwerkbauten mit übereinander sich vorkragenden Stockwerken, mit Beischlägen und hohen Steintreppen, die zuweilen bis ins zweite Stockwerk führten, mit reich bemaltem und vergoldetem Holzschnitzwerke an Trägern, Balkenköpfen und Füllungen. Dazu hatte die Renaissance neue Häuser mit geschweiften Giebeln, breiten sandsteingerahmten Fenstern, mit Bildhauerarbeiten, Türmen, Zinnen und Erkern gesellt (Bruun, Kjöbenhavn 3, 1 und Bering Liisberg 326/27, 370). Als aber die Feuersbrunst diese ganze Herrlichkeit in Schutt und Asche gelegt hatte, bildete sich ein neuer Haustypus aus, der nach und nach herrschend wurde und für Kopenhagen charakteristisch geblieben ist. Das ist das zumeist mit der Schmalseite gegen die Strasse gestellte Giebelhaus von zwei bis drei Stockwerken, in dessen Dach oft der beliebte Mansardengiebel einschneidet; die Fassade entweder gar nicht oder etwa nur durch ein Gesims oder ein Querband profiliert und nur durch die dicht aneinandergestellten, mit sicherem Sinne für die Verhältnisse verteilten rechteckigen Fensteröffnungen gegliedert. Diese Häuser sind völlig glatt, alle Ausladungen, Bewegungen und Verschiebungen der



KOPENHAGEN, DAS THORVALDSEN-MUSEUM



KOPENHAGEN, SCHLOSS CHARLOTTENBORG

Fassade sind vermieden, nur ausnahmsweise und im bescheidensten Ausmaasse sind Schmuckformen angewandt; an die Stelle des Reichtums und der Mannigfaltigkeit individueller Ausgestaltung jedes Einzelhauses tritt eine weitgehende und streng durchgeführte Gleichmässigkeit der Strassenfronten. Zu dieser Veränderung haben die Not der Zeit und der obrigkeitliche Bauwille gleicherweise beigetragen. Die Not der Zeit, die vor allem die schnelle Erstellung ausreichender Unterkunft für Tausende von Obdachlosen erforderte, machte Einfachheit und Sparsamkeit der Bauweise zum Gebot; die Obrigkeit aber hielt streng auf „Regularité und Egalité", vor allem in dem Punkte, dass alle Stockwerke und Fenster der Neubauten in gleicher Linie und von gleicher Höhe, wie in den Nachbarhäusern durchgezogen werden sollten (Bruun, 3, 2). War diese Bestimmung auch nicht überall und nicht immer durchzusetzen, so wurde sie doch stets grundsätzlich aufrecht erhalten und wiederholt von neuem eingeschärft, und zwar mit der ausdrücklichen Begründung, „dass die Egalité der Fenster kein kleiner Zierat für die Stadt" sei. Man erkennt hierin die neue Baugesinnung des Barocks, die die Strasse durchaus als konstruktive Einheit auffasst, an ihr vor allem Zug, Richtung, Bewegung betont sehen will und daher alles, was hiergegen hemmend wirken könnte, wie die stark herausgearbeitete Individualität der Einzelhäuser, ausschaltet. Indem nun die Altstadt Kopenhagen in diesem Stile neu- und umgebaut wurde, empfing sie das eigentümliche Gepräge, das ihr im wesentlichen bis heute geblieben ist: das einer mittelalterlichen Stadtanlage, der ein barockes Baukleid umgeworfen ist.

Wenn man von Barock spricht, denkt man wohl zuerst an geniale Willkür der Baugesinnung: an Brechung der Formen, kühne Ausnützung der Asymmetrie, stürmische Bewegung der Baumassen, reiche Ausladungen architektonischen und bildhauerischen Schmuckes. Im Stadtbau aber arbeitet der Barock mit streng konstruktiver Gesetzmässigkeit. Sein Ziel ist: den Stadtkörper völlig restlos



KOPENHAGEN, RATHAUSPLATZ

und eindeutig als einheitliches Ganzes zum baulichen Ausdrucke zu bringen; das Hauptmittel, das er zur Erreichung dieses Zieles anwendet, die durchaus regelmässige und übersichtliche Gliederung der Anlage, deren Gleichartigkeit und Zweckmässigkeit auf den ersten Blick erkennbar macht, dass die Stadt ein planmässig geschaffenes Ganze ist. Der ungehemmte grade Fluss der Strassenzüge setzt die verschiedenen Stadtteile, die wichtigen Punkte der Stadt zwingend zueinander in Beziehung; am liebsten wird die Einheitlichkeit und Planmässigkeit der Stadtanlage noch dadurch besonders betont, dass man wichtige Strassenzüge um einen zentralen Platz gruppiert, von dem sie ausgehen und auf den sie hinführen: einen solchen „Sternplatz", wie sie aus vielen europäischen Städten bekannt sind, hatte ja die königliche Baukommission, wie bemerkt, ursprünglich auch für den Neubau der Altstadt geplant. Die Forderung gleichmässiger Durchziehung der Fenster- und Dachgesimslinien, von der ein Geschichtsschreiber von Alt-Kopenhagen mit vernehmlichen Unmute berichtet (Bering Liisberg 370/71), ist daher keineswegs eine bürokratische Laune gewesen, sondern der Ausfluss einer ganz zielbewussten und grossartigen Baugesinnung.

Und nun hat der barocke Stadtbau Kopenhagen seinen Stempel für immer aufgedrückt durch zwei mächtige Stadterweiternngen, die in der Hauptsache noch im siebzehnten Jahrhundert zur Durchführung gelangt sind.

Die eine war die Einbeziehung der Insel Christianshavn in die Stadt, die andere die Anlage der neuen Königsstadt im Osten des alten Stadtkernes, von der Gothersgade bis zur Zitadelle. Die Namen der Hauptzüge der Königsstadt waren Adelsstrasse, Bürgerstrasse, Königsstrasse, Norwegische Strasse (die heutige Bredgade); sie bekunden den geschichtlichen Sinn der Anlage: das absolute Königtum gedachte darin die Einheit des dänisch-norwegischen Reiches in seinen Hauptbestandteilen zum Ausdrucke zu bringen. Ein Blick auf die Karte Kopenhagens aus der Zeit Christians V. (bei Brun 2, 342) lässt den Unterschied zwischen der alten Stadt und den beiden Neustädten auf den ersten Blick erken-

nen; dort Unregelmässigkeit, hier strenge Regelmässigkeit der Planung; rechteckige Häuserblocks, gradlinige, fast durchweg im rechten Winkel sich schneidende Strassen; auf die natürlich gegebenen Grundlinien der Umwallung und der Küste ist keine wesentliche Rücksicht genommen. Die Frontlinien der Strassenwandungen sind allgemein gleichmässig durchgezogen, der Häusertypus ist überall derselbe, der oben geschildert wurde. Christianshavn erhielt einen Mittelpunkt in einem rechteckigen Marktplatze, den die Hauptstrasse durchschneidet; die Königsneustadt blieb ohne Zentrum, vermutlich weil der inzwischen angelegte Kongens Nytorv, der sich schnell zu einem neuen Brennpunkte des Kopenhagener Lebens entwickelte, teilweise als Basis des Planes des neuen Quartiers gedacht war und ihm wirklich auch als eine solche gedient hat und noch dient. Erst im achtzehnten Jahrhundert wurde diesem Stadtteile die Amalienstrasse angefügt und in ihrem Zuge jener feine und kokette achteckige Platz geschaffen, den vier völlig gleichmässige Rokokopaläste rahmen; ursprünglich gehörten sie verschiedenen Adelsfamilien, heut aber bilden sie zusammen das Schloss Amalienborg. Diese echt barocke Platzanlage, die vom Verkehre abseits in vornehmer Zurückgezogenheit liegt und von liebenswürdigen stillgehaltenen Palastfassaden umwandet ist, stellt im Grunde einen monumentalen Binnen- oder Ehrenhof dar, und wenn auch in den beiden Achsen vier Strassenmündungen in den Platz einlaufen, so wird dadurch doch sein Charakter nicht beeinträchtigt, weil die Platzfläche selbst mit Sicherheit festgehalten, überdies auch durch die das in der Mitte errichtete Denkmal Friedrichs V. besonders betont ist. Da als Abschluss der von Osten her einmündenden kurzen Strasse die — erst im neunzehnten Jahrhundert vollendete — Marmor- oder Frederikskirche mit ihrer imposanten Kuppel in diesen Platz hineinblickt, so ist durch die Gruppierung eine Monumentalanlage von Charakter und vornehmer Wirkung geschaffen, deren Reiz hauptsächlich in der klaren Anordnung, der übersichtlichen Beziehung und den gut zueinander gestimmten Grössenverhältnissen der Gruppenglieder zu suchen ist.

Die deutsche Stadtbauliteratur hat lange dem barocken Stadtbau mit Misstrauen gegenüber gestanden und dazu geneigt, die von ihm bevorzugte rechteckig-regelmässige Baublockbildung mit gleichmässig durchgezogenen, aus architektonisch gleichartigen Einzelgliedern, zusammengesetzten Strassenfluchten als eintönig und ermüdend zu beurteilen und abzulehnen. Beim Laienpublikum ist die alte romantisch-malerische Auffassung des Stadtbaues noch keineswegs überwunden, aber die Forschung ist heut bereits überwiegend zu einer richtigeren und fruchtbareren Würdigung des barocken Stadtbaus durchgedrungen, dem sie nicht allein die geschichtliche Berechtigung, sondern auch ausgezeichnete und vielfach noch heut vorbildliche künstlerische Ergebnisse und Leistungen anerkennt. Ich nenne beispielsweise die Arbeiten von Brinckmann, Behrend und Eberstadt.* Besonders wertvoll ist der treffsichere Hinweis des verdienten Brinckmann auf die hohe Bedeutung der Gleichmässigkeit des Hausbaues für die Gestaltung und Wirkung des Stadtbildes (a. a. O. 30). Diese Gleichmässigkeit bildet ein ausgezeichnetes Element der Bindung, das den Baublock zusammenhält, weiter Block mit Block in Beziehung und Verbindung setzt und schliesslich auch die Strasse als Ganzes, als Einheit zur Anschauung bringt. Grade Kopenhagen kann als ein Musterbeispiel für die Richtigkeit dieser Auffassung dienen, insofern hier der früher geschilderte Bürgerhaustypus in allen Teilen der Stadt (wie sie bis zur Beseitigung der Wälle im Jahr 1864 war) wiederkehrt und im ganzen durchaus vorherrscht. Diese glatten, schlichten, durchweg in Gliederung und Verhältnissen sicher und taktvoll ausgewogenen Häuser, denen man allenthalben begegnet, wirken als der Ausdruck einer allgemeinen, gut erzogenen Baugesinnung; sie bilden die Urzelle des Stadtkörpers, die sich leicht und natürlich zu Blocke, zu Strassen und Plätzen zusammenschichtet; sie geben das Gefühl, dass die Stadt das Gefäss und die Schöpfung einer durch Geschichte und Lebensgewohnheiten zu einem Organismus zusammengewachsenen Gemeinschaft ist, und sie sind es schliesslich, die es machen, dass man sich in Kopenhagen überall „zu Hause", das will sagen: in einer übersichtlichen Bauordnung von einheitlich geprägtem Charakter findet. Diese Intimität, die in Kopenhagen wohlthuend als etwas Bezeichnendes empfunden wird, geht in erster Linie auf die gleichartige bauliche Durchbildung der Stadt zurück, die ihr etwas von einer grossen, gepflegten Familienwohnung gibt.

(Schluss folgt)

* A. E. Brinckmann, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a. M. 1911. — Walter Curt Behrendt, Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Berlin 1912. — Rud. Eberstadt, Zur Geschichte des Städtebaus: Kunst und Künstler 14, 419f.; 475 f.



KOPENHAGEN, DAS RATHAUS



KOPENHAGEN, STRASSENBILD MIT RATHAUS



PIERRE BONNARD, LITHOGRAPHIE

NACH DER HEROISCHEN ZEIT

VON

JULIUS ELIAS

Pierre Véber, ein witziger Vaudevillist und flotter Vielschreiber, der ehedem in der „Revue Blanche“ die verschiedensten Rösslein der Kulturchronik tummeln und so seine grünende Jugend austoben durfte, leistete sich 1906 in der Frühjahrsausstellung der Unabhängigen für eine gewisse Malersekte die Bezeichnung „les fauves“ — wilde Bestien. In das Zentrum des kommunalen Gewächshauses, das damals den Indépendants als Unterschlupf diente, war zufällig eine Jugendgruppe verschlagen worden, deren ungewöhnlicher Kolorismus bürgerliche, kaum an die Impressionisten gewöhnte Gemüter aufreizen konnte. Wenn Pierre Véber Künstlerleute dermassen in die Zoologie versetzte, so war er gewiss ohne Arg. Ebenso harmlos hatte einst Louis Leroy (Charivari, 25. April 1875) die Schule von 1874 „Impressionisten“ getauft, und ein nicht minder unschuldiger Einfall war es, wenn später Henri Matisse sein „tiens, c'est du cubisme“ ausrief, als ihm zwei junge Leute, Metzinger und Delaunay, Sachen in der Manier des Picasso brachten. Leicht kommt dem Publikum solch ein flott geprägter Ausdruck auf die Lippen, und aus dem Modewort wird bald ein Schimpfwort. Mit den Scheltnamen: Impressionnistes, Fauves, Cubistes wurden in der öffentlichen Meinung Schulen zu Tode gehetzt, von denen jede in ihrer Art die Fundamente aller Kunst aufs Neue untersuchen wollte. Ein gedankenlos weitergetragenes Wort hat die Vertreter dieser drei Gruppen in der Welt berühmter gemacht, als sie selbst zunächst wünschen konnten: für berühmt darf man auch berüchtigt sagen.

Wie die Impressionisten, so hatten die Fauves den schönen Trotz, den Schimpfnamen als eine Fahne anzunehmen, unter der sich kämpfen liesse. So wurden sie, ohne eigentlich zu wollen, zu einem Bund zusammengeschweisst, dessen Führer Matisse, ein beredsamer und überredsamer Mann, bald mehr und mehr Volk um sich sammelte. Die Zahl seiner Freiwilligen und Unfreiwilligen stand niemals recht fest. Man kam und man ging und



PIERRE LAPRADE, STILLEBEN

vierzehn langen Artikeln, 7. April bis 17. Juli 1909, Dokumente zu den „Tendenzen der modernen Malerei“ sammelte; er bestieg ein anderes Mal das Katheder in der „Grande Revue“ (mit einigen Streichungen abgedruckt in „Kunst und Künstler“, Bd. VII); Michel Puy, der Bruder des Malers Jean Puy, verteidigte seine Gesippen zuerst mutig in der „Phalange“, dann etwas gedämpfter und verdriesslicher im „Mercure de France“ (unter dem Titel „Le dernier état de la peinture“ als Sonderheft erschienen); der beredte und impulsive J.-C. Holl wirft in den weiten Sack einer Aufsatzsammlung — „La jeune peinture contemporaine“ — auch etliche Fauves, und André Salmon, ein geistreicher, poetisch gestimmter Zeitgenosse, den die jüngsten Gruppen als eine Art Laienpriester in ihr Sanktuarium eingelassen hatten, legt in einem überzeugungsvollen, anekdotischen Büchlein — „La jeune peinture française“ — lebendiges Zeugnis von dem ab, was man ihn hatte sehen und hören lassen.

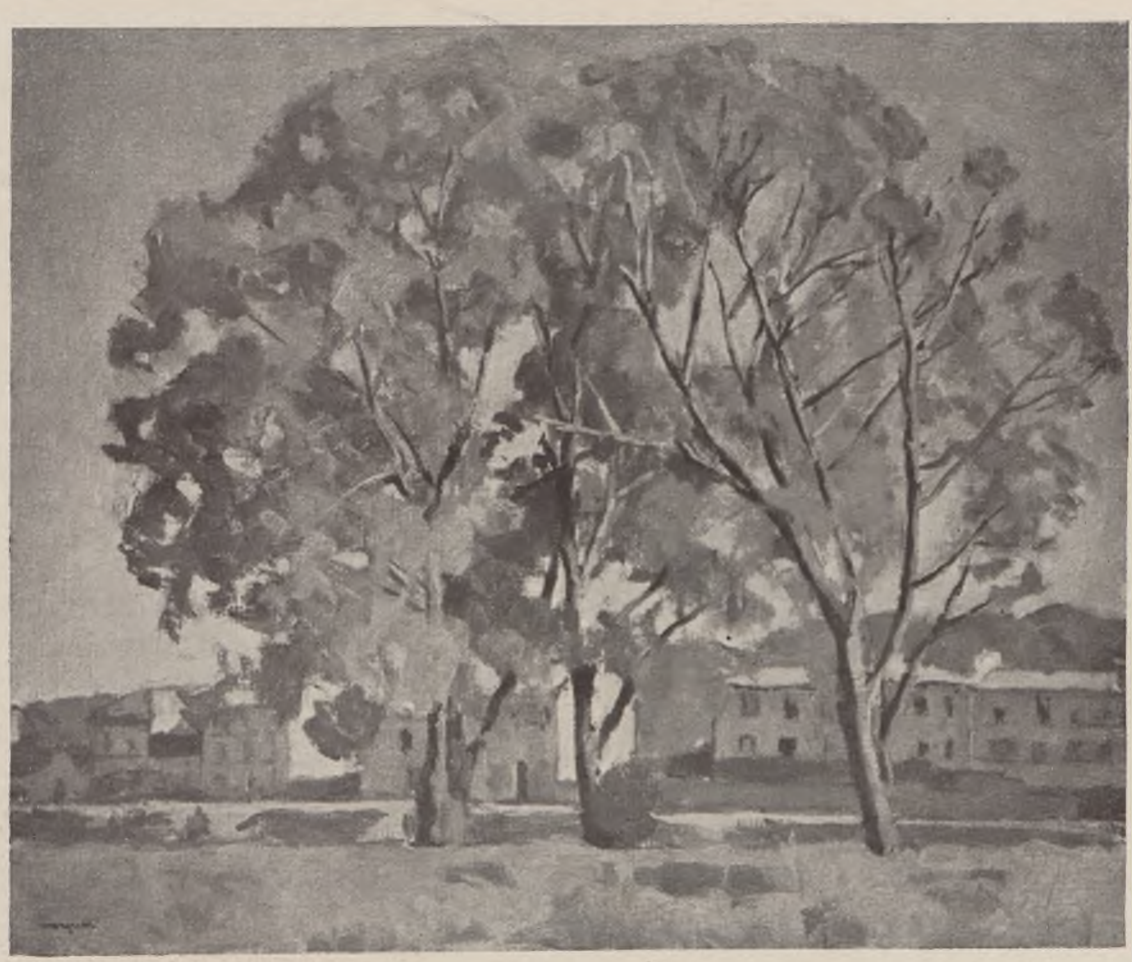
Aber auch ich bin ein lebendiger Zeuge, oder richtiger: bin der Beobachter an der Seine gewesen. Ich war diese werdende

kam auch wieder. Sicher ist nur, dass die heilige Sieben der impressionistischen Heroenzeit wesentlich überschritten wurde. Die Stützpunkte der Manifestation waren vorwiegend im Laboratorium der Unabhängigen, aus dem auch dieses Geschlecht hervorgegangen ist, und im Herbstsalon. Die Tageskritik hielt für die Fauves noch allerlei Untertitel bereit: „les incohérants“, die Zusammenhanglosen, und „les invertébrés“, die Wirbellosen. Wodurch sie, die Kritik, bewies, dass sie von den Tendenzen der neuen Schule nicht viel verstand.

In der heroischen Zeit noch trug man Bedenken, mit Programmen und Rechtfertigungen hervorzutreten; solche Sachen liess man, wie die chinesischen Grossherren den Tanz, durch andere machen. Die nächste Generation denkt anders über diesen Männerstolz; und die nächstnächste wieder ganz anders: während die Fauves dem ironisch gestimmten Volke bescheiden ihre künstlerischen Meinungen in authentischen Interpretationen vortrugen, schrieben die Kubisten ihre Sorgen mit breitem Pinsel tumultuarisch an den Lattenzaun der Öffentlichkeit. Henri Matisse also dozierte höchst persönlich in der Zeitung „Les Nouvells“, die in



HENRI MATISSE, SPANIERIN

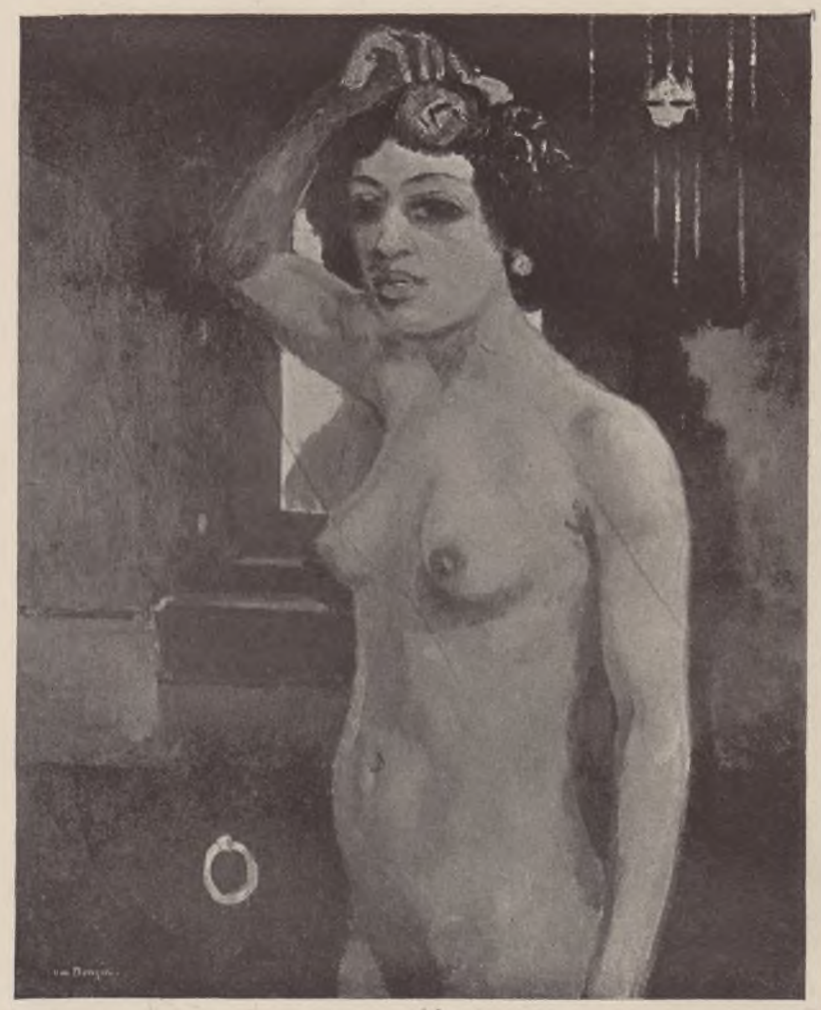


ALBERT MARQUET, LANDSCHAFT

Malerei von Anbeginn zu sehen gewohnt und habe mich niemals an dem Klagegeschrei beteiligt, nach dem grossen Impressionismus sei es mit der französischen Kunst zu Ende; jedoch den Konventikeln blieb ich fern. Auch ist es mir, offen gestanden, ganz gleichgültig, zu wissen, wohin wir treiben, wenn es nur eine Fahrt giebt. Und das ist in der Kunst immer die Hauptsache gewesen: dass es eine Fahrt gab ... Hier sollen nun zunächst die wesentlichen Typen der Fauves geschildert werden, und zwar nicht die allein, die der Schulzwang zur Gruppe fügte, vielmehr auch solche Erscheinungen, die mit den Fauves mehr sympathisierten als fraternisierten. Von den Talenten sei gesprochen, wenn man nach den Goncourts unter „Talent" versteht: „die grössere oder geringere Fähigkeit zum Neuen, die ein Individuum in sich trägt".

✲

In den Tagen ihrer Bestrittenheit gab es zwei Meinungen über die Fauves: einmal hiess es, sie seien die Übertreibung und ein fauler Spättrieb des Impressionismus; und ein andermal hiess es, sie seien seine letzte Entwicklung, seine Ergänzung und Erfüllung. So drückten sich im Kern Gegnerschaft und Anhängerschaft aus; für die einen bedeuteten die Fauves den grossen Sieg, für die andern die grosse Niederlage des Impressionismus. Richtig ist, dass alle Fauves (wie auch die kubistischen Nachfahren) als entschiedene Impressionisten, wesentlich als Schüler Monets, Pissarros, Renoirs, sowie Bonnards und Vuillards und einige schon als Cézanner Enthusiasten, angefangen hatten. Am entschiedensten vielleicht Henri Matisse, der Initiator. Wer Neuland mit der Seele sucht, steht immer mit einem Fuss im Alten. Überhaupt richtete sich die spätere Opposition der Fauves nicht gegen die Impressionisten selbst, sondern nur gegen die malenden Modernen, die, „vom Fieberdampf der Zeit beschlagen",



KEES VAN DONGEN, ORIENTALIN

wieder wahre Geschöpfe ihres Herzens, für die zeitliche „Unruhe des Stils" und die Flüchtigkeit des Eindrucks wieder gefestete Ruhe, Heiterkeit und Einfachheit kommen.

Matisse zitiert gern ein Wort Cézannes, das so einfältigen Geistes ist: „Je veux faire l'image". Hierin liegt eine unvergleichliche Demut vor der Natur. Der Maler soll die naive Überzeugung haben, dass er nur das malte, was er sah. Ein solcher Maler wird, ohne sich dessen bewusst zu sein, der schlichtesten Ausdrucksmittel sich bedienen und, in Zeichnung wie in Farbe, mit Distinktion alle die ungewöhnlichen Stilkünste umgehen, die die moderne französische Malerei entstellt und naturwidrig kompliziert haben. Hütet euch vor einer vorsätzlichen Stilmacherei! Wohl sollt ihr euch von der Natur unmittelbar „impressionieren" lassen; ja, es wird von eurer künstlerischen Lebenskraft und Bedeutung zeugen, in welchem Grade ihr es tut; nur müsst ihr eure „Sensationen" zu beherrschen, sie zu „organisieren" wissen, müsst sie verarbeiten, innerlich. Weder der Charme, noch die Leichtigkeit, noch die Frische allein genügt. Der Oberflächenreize ist es jetzt genug. Die Stabilität, die unsere grossen Traditionen uns in den Sinn legen, muss wieder recht bekommen. So oder ähnlich dozierte Matisse.

Jene geniale Verkürzung und Umschreibung der nature naturelle, die dekorative Kunst heisst, jene geheimnisvolle Umänderung der Wirklichkeit, die Stilisierung heisst, ist die letzte Absicht seiner Lehre. Die Kraft, die das vom Natureindruck erregte Temperament für einen höheren Zweck meistert, heisst Disziplin, und Disziplin wird gewonnen durch Arbeit, — Arbeit am Objekt und an sich selbst. Es ist vielleicht Matisses grösstes Verdienst, dass er die Maler seiner Generation wieder arbeiten gelehrt hat. Das klingt beinahe banal. Doch das Grundwort jeder neuen oder wieder als neu empfundenen Wahrheit ist einfach. Es giebt Lagen, wo die gesunde Trivialität zu einer Offenbarung wird.

leichten Kaufs zum Impressionistenhandwerk gekommen waren und mit den fetten Brocken von andrer Tisch ein gutes Geschäft machten. Die Fauves haben keine Altäre zertrümmert, sondern haben nur versucht, ihre eigne kleine Kirche zu bauen. Erst die kodifizierenden Helfershelfer schlagen eine schärfere Tonart an. Die junge Gruppe verknüpft sich überdies von selbst theoretisch wie praktisch mit der voraufgegangenen Schule, indem sie als Meister den ganz starken Cézanne ausrief, — als Meister, weil er in sich schon alle die Qualitäten der Anschauung und des inneren Sehens, der Zeichnung und der Farbe vereinigte, die die nach Verdichtung, Komposition, Ensemblewirkung, tieferer Innerlichkeit und höherer Sensibilität trachtende junge Malerfamilie brauchte. Der „Spiritualismus der Kunst" bedurfte der Auffrischung: für ihre (der Kunst) „Bastarde von Eklektizismus" mussten

Matisses Ideal ist: die Mittel von so geringer Zahl wie möglich. Sein Panneau „Der Tanz" drei Farben: azurblau der Himmel, rosa die Körperlichkeit der Musen, grün das wellige Land, über das der Tanz dahinschwingt. Interessant ist, zu hören, wie er sich in einem besondern Fall die Komposition denkt. Aufgabe ist, die Treppe eines dreistöckigen Hauses zu dekorieren. Der Maler versetzt sich in die Stimmung des Besuchers, der von draussen kommt. Dem Gast steht der Aufstieg bevor; es bedarf eines Antriebs, der erleichtert, der aufatmen lässt: die Ronde glücklicher Frauen in freier Natur (Anfangsbild). Der erste Stock bringt das Intérieur: hier verkörpert Matisse den Geist und den Frieden des Hauses in einer Musikszene, die die aufmerksamsten Zuhörer findet (zweites Bild). Jetzt öffnet sich der dritte Stock: die vollendete Ruhe des Heims suggeriert nunmehr der Einbildungskraft den Zustand einer Erholung, in der die Glieder und die Sinne der Menschen sich lösen; im Grase ausgestreckt liegen still die Gestalten, und sie plaudern, in zutraulichen Halblauten, und träumen. — Dies glückselige Haus steht, so viel ich weiss, in Russland.

Cézannes Kammermusik enthielt in ihrer ernsten Geistigkeit, ihrem reifen Empfindungsumfang und der strengen Simplizität ihrer Technik alle Vorbedingungen, die das Arbeitsleben einer Jugend



DUFRÉNOY, DIE PLACE DE VOSGES



DUFRÉNOY, DIE PFÄHLE



DE VLAMINCK, LANDSCHAFT

zusetzen, ist Matisse dennoch nicht geglückt. Er machte da wohl aus der Not eine Tugend. Die Fauves konsultierten in diesem Punkt lieber Cézanne selbst, dem Landschaft, Figur, Stilleben gleichwertige Gegenstände des Malens gewesen sind.

Eben Cézanne war es, der den formlosen Farbenrausch des jüngeren Geschlechtes durch die Formkraft seines malerischen Ausdrucks, durch seine eherne Zeichensprache, durch den Nachdruck auf Gleichgewicht und Konstruktion ernüchtern konnte. Cézanne, der verkannte Arbeiter, der sein Genie an den Alten gestärkt, der seinem farbigen Ausdruck lineare Gewalt und seiner plastischen Materie höchsten Farbenreiz verliehen hatte. Zeichnerische Haltung tut vor allem not. Es gab denn auch eine Neugeburt der Zeichnung; sie regiert und verankert die Komposition. Im Streben nach äusserster Genauigkeit scheut man sich vor der Verrenkung nicht. Die Farbe, eine blühende, starke Farbe ist da, um die Dichtheit der Linie noch weiter zu verdichten. Diese realistisch-idealisierende Technik führt, von Schwärmerei und Improvisation hinweg zu einer neuen Art von Phantasie. Ich erhielt 1907 einen Brief vom jungen Othon Friesz (damals noch ein „fervent" des Matisse) mit diesem Malerbekenntnis: „Meine Absicht ist, dem Bilde etwas zurückzugewinnen, was ihm verloren war, — ich bin so frei, das Bild mit einem Gegenstande zu vergleichen, dessen ganze Verhältnisse ebenso gewollt sind in ihrem Gleichgewicht von Farben, Linien, stofflichen Massen wie die einer Vase, die man stellen kann, wie man will und wohin man will, ohne ihr jemals die Einheit zu nehmen . . ." In Parenthese: Cézanne als Fortbildner von Jungfrankreich, ist nicht ganz eine Erfindung des Matisse. Zola war es, der 1896, nach dreissig Jahren, wieder einmal vom Leder zog und den impressionistischen Nachwuchs der Banalität und lächerlichen Stiltüftelei anklagte; dem modernen Durchschnitt sei aufs neue das Grundgesetz aller Malerei abhanden gekommen.

in die richtigen Bahnen lenken konnten. Und sie fingen an, ihr Dasein einzurichten wie Cézanne, der ja doch ein halber Eremit gewesen ist, weil er ein ganzer Fanatiker der Arbeit war, — „auf sich selbst zurückgeworfen", wie Goethe von Klopstock sagte. Mitten in der grossen Stadt Paris schufen sie ihrer hitzigen Tätigkeit schöne Idyllen. Sie hausen in verlassenen Klöstern und Stiften, wo weite wilde Parks den Zusammenhang mit ländlicher Atmosphäre, mit Sonne und Luft aufrecht erhalten, oder in romantischen Villen der Bannmeile. Matisse hatte nun freilich verkündet, dass ihm als Motiv die Landschaft nicht sehr begehrenswert erscheine, und dass er die Figur vorziehe. „C'est elle qui me permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie." Und zwar reizen ihn weniger anatomische Einzelheiten als das Typische des Ausdrucks, das er vereinfachend, durchfühlend, auswählend aus der Einzelerscheinung herauszuholen sich müht; er kondensiert die Linien der Gesichter zu: „ce caractère de haute gravité", der nach seiner Meinung in jedem Menschenwesen lebt, und sei es verschüttet. Kurz: er sucht weniger die Erscheinung als ein Gefühl von ihr, den Ausdruck der eigenen Vision von der Erscheinung. Unter den Fauves überwiegt zwar die Figurenmalerei, aber seine Weisheit als Norm durch-



HARLES GUÉRIN, DAS BAD

Er riss Cézanne aus seinem Schatten: dies sei der Führer zum Bessern, weil er Kunstwerker und Handwerker in Einer Person sei.

※

Matisse hat die Tragik der Pioniere erlebt, die allzu rigoros mit ihrer Lehre und ihren Lehrlingen umgehen und bei nicht gleichwertiger eigener Begabung, allzu entschieden an ihrer Herrscherrolle festhalten. Seine Werke sind im ganzen wenig mehr als geduldige Beispiele seiner Lehre. Die Soldaten liefen diesem Feldherrn davon, und auch an seinen kritischen Centurionen hat er als Schaffender keine rechte Freude erlebt: Michel Puy lobt seine Malereien mit einer fast beleidigenden Nachsicht, und André Salmon, der allerdings mit seinen Sympathien stark beim Kubismus ist, lehnt sein Werk mit kühler Grandezza ab. In der Tat war Matisse als Anreger grösser denn als Schaffender. Seine historische Stellung liegt in seiner Doktrin, nicht in seiner Produktion. Er missbilligt als Chef der Fauves das Stilleben, und doch sind seine besten Arbeiten die „natures mortes", die er noch zu Zeiten seines reinen Impressionismus gearbeitet hat, — jene geschmackvollen Ensembles von Früchten, Vasen, Blumen, Tüchern, — Dinge, die so ausserordentlich zart humanisiert sind. Unter den „Sehern und Begabten" aber, deren Wiederkehr er so heiss ersehnte, macht er eine absonderlich schmale Figur, und man vermisst durchaus die Tiefe und Inbrunst, die er der Kunst zurückgeben wollte. Dünn ist seine Transformation der Elemente, die ihm die Wirklichkeit zuführt, dünn sein Ausdrucksmittel: er ist



MANGUIN, DAS MODELL

imstande, die grössten Flächen mit Gleichgültigkeiten zu füllen. Der „Tanz", ein Werk, von dem Matisse als Schulbeispiel, wie gesagt, so viel hielt, ist ein Kunstgewerbe, ein Buchdeckelornament, ein Plakat oder weiss Gott was, — ist wahrlich höchst problematisch als Wandschmuck eines fürstlichen Hauses und als Mittel, unsere Stimmung in höhere Sphären zu leiten. Was hat die luftlose Monotonie des Grün (Berg), Rosa (Körperhaut), Blau (Himmel) auszusagen? Da schwingt wenig und da klingt wenig. In der verstärkten Graphik ist ein Reiz, gewiss, — aber dies ist zeichnerische Abstraktion.

Othon Friesz kam früh zu Matisse; er hat ihm viel zu verdanken; aber er entwickelte sich rasch von ihm weg: er fand den Geist einer neuen Landschaft. Er hat sich über ihre zeichnerische Anatomie hinaus schon wieder einen eigenen malerischen Stil erobert, — eine Tonalität, die nicht sprüht noch reizt noch blendet, sondern nicht minder satt und voll, mit höchster Ehrlichkeit, die vegetalen und die lebenden Massen in ein unveränderliches harmonisches Gleichgewicht zu setzen strebt. Diese malerische Form hat Haut und Knochen; sie verhüllt den Körperbau der Dinge nicht und ist doch in ihrer äussersten Simplizität eine schimmernde Augenweide. Er wurde ein guter Wanderer. Er hat mancherlei Einflüsse verspürt: die Tradition durch Poussin, den auch Millet als seinen Meister nachwies, und durch Gauguins Exotismus. Die Kunst der Urvölker (von Polynesien, Dahomey, Kambodscha) war dem Kreise geläufig; in den Konventikeln betrachtete man eifrig die Bildnerei der Assyrer, Inder, Ägypter und Hellenen. Um des primitiven Linearvermögens, des naiven dekorativen Geistes willen. Friesz allerdings blieb Franzose auch in der Fremde und Ferne. Figuren, die er ins Bild setzt, sind nach Form und Schrift von der Überlieferung der „historischen Landschaft" bestimmt, ob er nun auf portugiesischen Schildereien in Verklärung das Licht des Südens leuchten lässt, oder, dank Münchener und Hamburger Motiven, sich in die Poesie des nordischen Winters versenkt. Das Universelle ist bei ihm französisch und das Französische universell. Von den imposanten Wandmalereien des Friesz zeigen seine künstlerische Eigenart wohl am klarsten zwei grosse Stücke mit halb romantischen, halb realistischen Volksgestalten: „Die Arbeit" und „Der Fischer". Dort silbergraue Stimmungen der herbstlichen Seinelandschaft, mit strahlender Festigkeit konzentriert. Der Wind stösst in den Kranz hoher Bäume, der das Arbeitsfeld wie ein Arabeskenrahmen umgiebt; er enthüllt die Körperlichkeit dieser Baumgestalten, so dass sie wie riesenhafte

Menschenleiber wirken. Der Bauer schliesst die Jahresarbeit ab, er erntet den Segen der Äcker. Nicht Millets Heloten, nicht das idyllisch strahlende Landvolk der Neuromantik — vielmehr ein Volk fröhlicher Arbeit, — simple Männer, Frauen, Burschen — massige, starke, in der Bewegung ausgerenkte Gestalten, die ganz Tätigkeit sind. Sie sind mit der Erde verknüpft, die sie bebauen, und so sind sie in ihrer hoch- und breitgewachsenen Menschlichkeit Natursymbole ... Hoch- und breitgewachsen tritt auch der Fischer von seinem, am Anker schwankenden Segelschiff ans Land, eine markige, einfältige, im Wandel ruhige Erscheinung; eine Ausgeburt des Meeres, wie jene eine Ausgeburt der Erde. Ganz gross schneidet seine Gestalt vorn ins Bild, so dass Schiff, Element, Strandhäuser eine besondere Tiefe und Plastik erhalten. Das Werk wirkt wie eine Graphik niederländischer Primitiven, wie ein grosses, sich ins Sinnbild erhebendes Emblem.

So wenig wie Friesz teilt Albert Marquet Matisses Abneigung gegen das Paysage. Sein eigenstes Gebiet ist die Landschaft von Paris. Er ist hier der hingegebene Erbe des père Pissarro. In der feinen Spurnäsigkeit für den Geist und die Atmosphäre der alten, immer neuen Stadt, von der Hebbel schrieb; „Man hat einen elastischen Boden unter sich, der einen nicht bloss trägt, sondern emporschnellt.“ Ist dem Alten gleich in der Rolle des leidenschaftlichen Promeneurs zwischen dem Quai St. Michel und dem Marais, zwischen dem Trocadéro und dem Luxembourg. Nur das Wie ist verschieden: der alte stellt mit rascher Hand Eindrücke fest, der junge konstruiert gleichsam mit; dort ein reicher, schimmernder Kolorismus, hier eine äusserst sparsame, kondensierte Farbe, dafür aber ein an Magie grenzendes Leben der Linie. Er liebt die bedeckten Himmel, die Dünste des Winters, die Schneenebel, die Schleier sickernden Regens (wie Friesz hat auch er Hamburg im November und Dezember gemalt, zumal den Hafen), — die nassverhüllten Dächer, die laubentkleideten Baumreihen der Ufer und Parks. Und malt er die Sonne und den Frühlingstag, so trifft er am feinsten die dünne Gaze des Schattens, seine graugrünlich verschwebende Transparenz. Ihre Bewegung und ihr Relief erhält Marquets zögernde Palette durch eine so sichere als empfindliche, maestros gepflegte Zeichenkunst. Und es ist merkwürdig mitanzusehen, wie unter den wechselnden Einflüssen der Atmosphäre und der Belichtung die



LEBASQUE, NACH DEM BADE

heftig geführte, gedrungene Linie eine immer neue, immer besondere tonale Schwingung annimmt. Marquet bewohnt, wie père Pissarro, am liebsten die Kais; und er beobachtet von der sechsten Etage, wie sie sich in beinahe grotesker Verkürzung dahinschlängeln und gegen den Horizont stossen und die alten, schiefwinkligen, ausgerenkten Häuser in vibrierender Zeile mit sich reissen. Gleich Crescent, dem grossen Realisten und Phantasten in „Manette Salomon", in dessen Gestalt die Goncourts eine Vereinigung von Corot und Manet zusammendrängten, lebt er sich mit seinem Gefühl so gern in die graue Dürftigkeit letzter Seineufer und Brücken und der Faubourggrenze ein, wo unter dem Betrieb der Fabriken die Wasser trüber werden und die Luft beklemmender und wo das Leben traurig verarmt. Hier ersieht sein Auge eine eigene Poesie des Ausdrucks; das verwünschte Land hat für ihn seine geheimen Wunder; eine Wehmut und herbe Grösse senkt sich ins Werk, die ergreifend sind, weil sie ohne Pathos sind. Sein Stil wird hier, wie dieselben Goncourts sagen würden, „la vie et la beauté du Laid dans la nature et dans l'art."

Der dritte Landschafter unter den Fauves ist Alcide Le Beau; seine erste Manier steht der Lehre des Matisse noch in Freiheit gegenüber. Auf Le Beau (wie auch auf Dufrénoy und Valtat, die nur ganz mittelbar in diesen Kreis gehören und die tropischen, üppig flutenden Reize eines Sonnenlandes, einer Azurküste mit farbigem Furor ausbeuten) hat neben Cézanne wohl van Goghs malerische Leidenschaft eingewirkt. Doch damals schon hat eine entschiedene Selbstdisziplin seinen farbigen Visionen eine klare, harmonische Leuchtkraft verliehen. Man konnte kaum etwas Reizenderes sehen als Le Beaus grüne Waldeinsamkeit, seine Ufermotive, denen Buschwerk und Wiesengrund ein so rhythmisches Relief geben; seine grünen Inselchen in dem so flüssig gemalten Wasser; seine in welliges, üppiges Wiesenland eingebetteten oder gegen das Wäldchen gelehnten Dorfausschnitte; oder die Waldkapelle mit den ameisenhaften Gewimmel der Wallfahrer (ein Schuss Pissarro). Unter den jüngeren Künstlern haben wenige die vielfachen Schwingungen des Grün, die farbige Architektur, möchte man sagen, fein gegliederter grüner Naturterrains so frisch und so suggestiv gemalt wie Le Beau. Diese Malerei steht unserem Gefühl näher, als Le Beaus zweite Epoche, da Matisse energischer auf ihn wirkte und ihn zu einem gewissen künstlichen Exotismus verführte: Le Beau verlor sich in eine pikante, doch auf die Dauer ermüdende dekorative Estampemalerei, die bei den Japanern geschöpft ist.

Jean Puy leitet zu den Malern einer neuen beruhigenden Anmut über, wie sie nach dem Herzen des Matisse sein konnte. Ihnen ist die Natur wenig oder nichts ohne die menschliche Erscheinung. Rokokograzie steigt von fern herauf — wie ein leises Grüssen an den alternden Renoir, der die rücklaufende Verbindungslinie zu Watteau herstellt Den Einschuss des „dix-huitième" wird die französische Kunst zu ihrem Glück niemals ganz einbüssen. Das bezeugte schon Corot. Weltbetrachtung, Lehre und Metier ändern sich unablässig, doch wie ein aufmunternder Geist geht jene Zeit, die das künstlerische Prestige Frankreichs in Europa begründet hat, immer wieder durch die Geister. Puy ist etwas wie der Hellenist der Schule. In der plastischen Haltung seiner „Nuss" hat sich moderner Anschauungs- und Beseelungstrieb antikem Formempfinden angeähnelt. In seinem Atelier bewahrt er Gipsmodelle griechischer Gottheiten: sie gewinnen sozusagen Leben durch das Modell von Fleisch und Blut, dessen skulpturalen Stil er zu ergründen sucht, und das Modell nimmt in Linie, Form und Ausdruck ihre Schönheitsreize an. Diesem einfachen, anmutig-strengen Konstruktionsbemühen gesellt sich eine transparente, fast jungfräuliche Farbe, — ein zartes koloristisches Gefühl für die lebendige Masse, für die warmen Nuancen der körperlichen Oberfläche; diese Farbe verbreitet im Atelier etwas wie frühlingsleichte Luft und verleiht den geschmackvollen Stillebeneinfällen, die sich hinter den Figuren aufbauen, die Stimmung einer glücklichen Beseeltheit. Ein Wirkliches und Gegenwärtiges und wiederum Zeitloses. Puys Frauenporträts haben die plastische Solidität und bestimmte Wesenheit, die die dargestellten Menschen gewissermassen frei im Raume atmen lässt, und doch ist andrerseits die verklärende Kraft der Imagination, das in höhere Wesenheit umschreibende geistige Element unverkennbar. Derselbe Trieb der Vermittlung zwischen Ideal und Wirklichkeit äussert sich da, wo Puy das „morceau" malt, ein Stück Angeschautes — etwa die Ecke eines Ateliergesimses: ein paar Töpfe mit Blumen und Malerpinseln, dazwischen ein paar Orangen. Alles schlicht und unauffällig. Nun aber erhebt sich an der Wand, hinter dem zufälligen Arrangement, die steinerne Maske einer Athene; wie von selbst komponiert sie sich ins Bild, und sofort empfängt das



LE BEAU, KÜSTENLANDSCHAFT

„Stück“, von einer dekorativen Formel umschlossen, einen bedeutenderen Sinn.

„Realitäten, die die Magie von Träumen haben“ (so definierte Jean Dolent, einer von Begründern der französischen Sensibilitätskritik, die Kunst, der seine Liebe gehörte) bestimmen das Werk Pierre Laprades. Ein geistreicher, literarisch angeregter Mann, der übrigens Manon Lescaut bezaubernd illustriert hat. Auch könnte über ihn ein anderer Picus von Mirandola kommen, der im sechzehnten Jahrhundert die Identität von Malerei und Musik lehrte. Laprade malt nicht nur chopinhafte Sinfonien so gern, — Szenen des Gesanges und Pianospiels, auf denen weibliche Schönheit und Eleganz zu feinster Symbolik gesteigert sind; immer klingt es und singt es von Sehnsucht und Hoffnung in seinen Malereien, ob er nun den Frühling oder den Herbst im Garten draussen malt, ob er festlich geschmückte, schleppenrauschende, die Gesten weich verhaltende Frauen durch den Raum gleiten lässt, in Halbhelle, oder melancholische Stilleben von alten Luxustöpfen mit üppigen Blumen und südlichen Früchten auf Ziertischen zusammengestellt. In ihm ist das „glissez, n'appuyez pas“ der Barockzeit. Im Herzen hat er den Fragonard, mit dessen Auge er auch Italien sah und so ein Neuland lateinischer Wunder fand. Die Landschaft wird ihm ein Mittelding zwischen Traum und Leben. Vergangenheitsspuk zieht durch die Wirklichkeit. Verklingende Melodien und warmes Halblicht; schwüle Liebesstimmungen und entthronte Götterherrlichkeiten; der Abglanz einer Menschheit, die wie im Paradiese sorglos dahin lebte, bis der Tod „furchtbar zu den frohen Tischen trat und das Gemüt in wilde Schrecken hüllte“.

Nicht angehaucht von ästhetisierender Mystik, — zugreifender, gegenständlicher, sinnlicher ist Charles Guérin. Auch er kann, neben Renoir, den Cézanne seinen Ahnherrn nennen: von Cézanne kommt seine ehrliche, unbefangene, bis zur Festigkeit gediegene Naturübertragung. So entstanden ihm Malereien besten französischen Geistes, bestechende und doch solide Dinge. Eine neue „Akademie“, jedoch keine „cuisine bourgeoise“, wie Géricault die Kunsthochsbhule nannte. Seine galanten Szenen, seine Porträts kapriziöser Frauen, seine badenden Weiber, seine natures mortes, die aus stilvollen Empireherrlichkeiten zusammengesetzt sind, — all das charakterisiert einen Künstler von bester Laune, von einer bezaubernden Liebenswürdigkeit des Naturells und zugleich einen Mann des vollreifen Handwerks.



CAMOIN, DIE SPITZENARBEITERIN

Die plastische Grazie der Frau ist wesentlicher Inhalt auch auf den Bildern Manguins; nur fehlt diesem Verehrer der schönen Körperlichkeit, des ewig Weiblichen durchaus jenes selige Heimweh nach vergangenen Zeiten. Er arbeitet seine Imagination in der Wiederbelebung verflossener Physiognomien, Haltungen, Bewegungen nicht müde, — er erhält in frischer Gegenwart die Sinne frisch und seine Ausdrucksfähigkeit leicht, — manchmal freilich leicht bis zur Leichtherzigkeit. Er ist Freund der „schönen Farbe" und wird ein Fauve durch die kühn betonende, logisch und launig deformierende Zeichnung, eine persönliche Anatomie. Im Anblick wohlgebauter, weichgeformter Menschenkörper und geschmackvoller Arrangements erlebt er die köstlichsten Sensationen, wie sein künstlerischer Halbbruder Camoin. Aus diesen Erschütterungen wird die reiche Farbe geboren, und nicht eigentlich impressionistisch, aus optischem Sehen. Dies ist der Maler des Teints, des weiblichen Epidermis, der feinsten Hautschwingungen: die körperliche Massigkeit wird durchsichtig, verliert alle Erdenschwere. Camoin malte zunächst Landschaften; aber auch hier waren ihm die Luministen weniger Maassstab als die eigene Inspiration, die der Anblick südlicher Natur und Kultur in Feuer setzte: die Motive werden frei und willkürlich nach der höchsten Belebtheit der farbenerfüllten Atmosphäre gewählt. Dann, als Figurenmaler, hat Camoin eine übermütige Lust an bizarren Verkleidungen: seine Modelle sitzen im Freien unter riesigen japanischen Schirmen, in flutende, dünne Seidengewänder gesteckt: biegsam, schmiegsam giebt sich der zarte Bau der Glieder, — hinter dem leicht irisierenden Schimmer der Umhüllungen bewegt sich rhythmisch der Geist der Form.

Dies sind Manguin und Camoin: Reiz und zugleich Beschwichtigung. Eine reine heitere Körperlichkeit und dabei hochschwingender Glanz und melodische Fülle, eine waghalsige, doch naive Tonsprache. Es ist, als wollten sie uns zeigen, wie die Natur von Zeit zu Zeit erlesene Menschenkörper formt, um das Schöne nicht aussterben zu lassen. Kees van Dongen und Georges Rouault, in schein-

barem Gegensatz zu jenen anderen, steigen in die Tiefe aller Menschlichkeit: ihr Konzeptionsvermögen greift nach den derbsten Sinnlichkeiten, nach dem Ungraden, Getrübten, Perversen, nach der Grimasse sozialen Daseins. Künstlerisch von ganz verschiedener Anlage, gleichen sie sich doch in der Art, wie sie auf Entdeckungen nach dunklen Lebensgehalten ausziehen. Van Dongen ist in der malerischen Form ein wilder Draufgänger; sein Auge reagiert auf die allerstärksten Farben, und so irrt es zumeist durch eine Welt des grellen, elenden Scheins: durch Dirnenkneipen, die Cafés letzter Bohème, durch Zirkusse, Music-Halls, die Theater der äusseren Boulevards, durch die Exzentrizitäten der Märkte. Er ist ein richtiger Fauve, — ist Meister einer Deformation, einer linearen Verzerrungsarbeit, die das Leben selbst besorgt zu haben scheint. Ein grinsendes Theater der Leidenschaften, die er mit den eigenen Sinnen durchfühlt. Alles an ihm ist brutal, — doch wirkliche Kraft. Wenn dieser den Schmutz, seine Auswüchse und Ausgeburten, malt, so ist die Gesinnung unbefangen und ursprünglich. In seiner Auffassung düsterster Triebkräfte ist etwas Summarisches, — diese hochgeschminkten, gefärbten, ihren bösen Instinkten und noch böseren Geschäften lebenden Weibsbilder tragen für sein Gefühl nicht Menschenangesichter, sondern Larven, und van Dongen malt diese menschlich-unmenschlichen Larven mit so wilder Innigkeit, dass sie wie eine unirdische Antike wirken.

Von so gereiztem Sensualismus, solchen Konvulsionen der Leidenschaft hat jener andere Maler der „bassesse“ sehr wenig. Rouault war ein Schützling und Stipendiat Gustave Moreaus und ist jetzt Verwalter seines berühmten Museums. Moreau war als Maler ein Philosoph und Grübler, war ein tiefsinniger Altmeister mystischer Heiligenmalerei



ALBERT MARQUET, QUAI DES GRANDS AUGUSTINS IM WINTER

und archaischer Träume. Rouault nun ist sein folgerichtiges Gegenstück. Er malt die irdischen Dinge da, wo die gesunkensten und verwerflichsten der Menschen irren und nicht wissen, was sie tun, — malt das glänzende oder nur traurige Elend des käuflichen Frauenzimmers, die ewigen Martern des kasernierten Lasters, das Zuhälter- denn das sündhafte Gelichter ist ebenso reif für den Hexenkessel wie für das Paradies der Gnaden. Seine allzu menschlichen Menschlichkeiten malt dieser Rouault mit einem zeichnerischen Genie, wie es seinem Lehrer Moreau eignete; ohne Blasphemie gesagt. Die ekstatische Unschuld und kalligraphische Schlankheit der Moreaulinie ist nur bei



PIERRE BONNARD, DER TUB

gesindel, das verfemte Volk der niedersten Künste, die untersten Gaukler, das schamlose Amuseurtum der Kirmes, die verruchten Gäste vom waldigen, windigen Rande der Lichtstadt. Er lässt ohne jeden Humanitätsdusel und frei von tendenziösem Rettungsbemühen aus diesen Darstellungen uns den ewigen Jammer menschlichen Falls anwehen: aus grossen Sündern werden wohl auch grosse Heilige, Rouault von einem chaotisch-grotesken Geist verlebendigt, dessen henkerhafte oder teuflische Kraft bald komisch, bald tragisch erschüttert.

✵

Das sind die Fauves, im wesentlichen.

Kanonisch genommen, hätte man einige hinzuzutun, wie Vlaminck und Girieud, und einige in weitere Distanz zu rücken, wie vielleicht Manguin und

Camoin, die vom Fauvismus angesteckt waren, ohne Fauves zu sein. Wie sich nun die Pointillisten oder Divisionisten (oder auch Chromoluminaristen) vom Impressionismus wegentwickelten, so entwickelten sich, nachdem die Form abermals zur Formel geworden war, die Kubisten von den Fauves fort. Etwas wie ein Mittelglied war der merkwürdige André Derain, ein Vorkämpfer und Vorläufer der neuesten Schule, doch einer, der nach dem ersten Geplänkel seine Waffen wieder ins eigene Zelt trug und bei der logischen, überlogischen Fortentwicklung der Dinge nicht mitmachte. Er schärft, fast noch mit höherem Nachdruck als Matisse, seinen jungen Kameraden das Verständnis für die primitive Plastik in der barbarischen Kunst der Naturvölker ein, hier entschiedener in den Gleisen Gauguins wandelnd; er pries (wie einst Cézanne und Degas) ihnen mit Zungen den Greco und destillierte aus Grecos Werk, zumal den Landschaften, eine Art Elementarlehre des Kubismus. 1909 stellte er unter den Indépendants ein Bild aus — ländliches Motiv mit Baum und Häuschen —, ein kleines Werk, das sauber im Sinne Grecos empfunden war und jetzt als Vorfrucht des Kubismus gelten kann. Von der viereckigen „tache“ des Divisonismus bis zu ihrem geometrischen Ausbau im Raum war am Ende kein weiter Weg. Er wurde systematisch und schulmässig beschritten mittels jener halb wissenschaftlichen, halb phantastischen Ergründung und überscharfen Methodisierung der zeichnerischen Tendenz, wo der Künstler schliesslich nur noch eine „Welt von Polyedern und Zilindern vor sich sah.“ Ein Geschlecht von mathematischen Denkern zog in der Kunst herauf. Ihr Glück wird davon abhängen, ob ein rücksichtsloses Genie ersteht, das durch Auswahl tauglicher Elemente den Krampf löst, lossteuernd auf eine neue, freie Monumentalität. Oder die Kubisten werden das Schicksal der rechtgläubigen Farbendivisionisten teilen müssen, die von ihrer Doktrin schliesslich in eine Sackgasse gefahren wurden. Jedenfalls liegt hier ein Problem vor, das von ernsten Metaphysikern der Kunst und nicht von müssigen, sensationsbedürftigen Köpfen aufgeworfen wurde; dies Problem hat denn auch in Frankreich und neuerdings in Deutschland eine strenge literarische Betrachtung und Behandlung hervorgerufen.

DIE NATIONALGALERIE UND DIE MODERNE KUNST

Unter diesem Titel hat Ludwig Justi einen Vortrag, den er, mitten in der Revolution, Herrn Haenisch, im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gehalten hat, als Denkschrift erscheinen lassen und diese dann an die Presse verteilt. Wieder eine Denkschrift! Justi beweist immer deutlicher, dass es ihn mehr interessiert am Schreibtisch den Möglichkeiten einer zeitgemässen Umgestaltung der ihm anvertrauten Kunstgalerie nachzudenken, als sich mit guten Bildern und Skulpturen passioniert zu beschäftigen. Jedermann hat eben die Interessen seiner Begabung; und Justis Begabung ist mehr die eines Kunstadvokaten als die eines Sammlers.

Advokatorisch ist seine Geistesrichtung auch insofern, als er in seinen Beweisführungen eine gewisse Spitzfindigkeit nicht verschmäht. Er legt in seiner Denkschrift die Schwierigkeiten dar, unter denen er hat arbeiten müssen. Diese Schwierigkeiten waren bekannt. Sie sind auch von der Kritik stets berücksichtigt worden. Über gewisse Grenzen hinaus gehen diese Schwierigkeiten aber weder den Kritiker noch die Öffentlichkeit an. Wir legen unsern Lesern, zum Beispiel, auch nicht dar, warum unserer Zeitschrift viele Unvollkommenheiten anhaften, warum sie bei weitem, wie wir am besten wissen, nicht ist und nicht sein kann, was uns als wünschenswert sehr deutlich vor Augen steht. Die

Leser würden mit Recht bitten, sie zu verschonen, sie würden sich trotzdem allein an die Resultate halten uud vielleicht anmerken: *qui s'excuse s'accuse.* Dasselbe lässt sich Justi entgegenhalten, wenn er mit allzuviel Nachdruck von den Schwierigkeiten seiner Amtsführung spricht. Bedenklich wird diese Taktik aber, wo er die Gelegenheit benutzt, die Thätigkeit Hugo von Tschudis leise aber deutlich zu diskreditieren. Wenn er schon so stark unterstreicht, was Tschudi für Liebermann nicht hat thun können, so hätte er gleich auch sagen müssen, wass Tschudi für Leibl, Trübner, Schuch, für die weitere Leiblschule und für viele andere Künstler gethan hat; wenn er meint, es sei für Tschudi günstig gewesen, dass dieser aus Sonderfonds gelegentlich der grossen Menzel-Ausstellung und der Jahrhundertausstellung hätten kaufen dürfen, so hätte er hinzufügen sollen, dass diese beiden epochemachenden Ausstellungen doch erst einmal von Tschudi gemacht werden mussten — soweit die Jahrhundertausstellung in Frage kommt sogar unendlichen Hemmungen zum Trotz. Mit solcher Beweisführung verwirrt Justi die Frage, wie sie an dieser Stelle schon oft unzweideutig genug gestellt worden ist. Er hat recht, es war wirklich kein Zeichen besonderer Kennerschaft, wenn gefordert wurde, Slevogt, Corinth und andere lebende Künstler müssten in der Nationalgalerie vertreten sein. Eben darum ist es aber auch nichts Besonderes, wenn es dem diplomatischen Geschick des Direktors endlich gelingt, Bilder und Skulpturen solcher Künstler in die Sammlung zu bringen. Aktuell wird die Frage erst, wenn es sich zeigt, welche Werke moderner Künstler der Direktor wählt, ob er das Auge für die besten Werke, ob er lebendigen Qualitätssinn hat. Justi spricht in seiner Denkschrift fortwährend von Künstlernamen, als sei der Name das Streitobjekt. Die Schwierigkeit beginnt ja aber erst, wenn die Personenfragen erledigt sind. Wir bekämpfen Justi nicht wegen seines grundsätzlichen Wollens — das ist lobenswert genug, sondern um seiner offenbaren Unsicherheit willen, Kunstwerke künstlerisch zu empfinden und richtig zu werten. Darüber kann die schönste Denkschrift nicht hinwegtäuschen. Und wir halten das Andenken Tschudis wert, weil er, unter denselben Hemmungen leidend, meisterhaft gewählt und der Nationalgalerie den Stempel einer Qualitätssammlung aufgedrückt hat. Man kann sich eine Sammlung denken, die Werke aller wichtigen modernen Künstler enthält und die doch durchaus mittelmässig ist, und man kann sich eine andere denken, deren Katalog dieselben Namen und im Verhältnis dieselbe Bilderzahl nennt und die vorbildlich ist. Der Sinn, der dort nicht über das Mittelmässige hinauskommt und der hier das Vorbildliche mit denselben äusseren Mitteln leistet: er ist entscheidend. Justi hat von Natur kein inneres Verhältnis zur neueren Kunst. Instinktiv liebt er etwa Bilder von Schinkel, oder Arbeiten Caspar Friedrichs, oder Feuerbach und Böcklin. Das ist sein gutes Recht. Aber er will, gegen seine Instinkte, das Allerneueste lieben und verstehen. Das geht nicht. Das führt dann zu Ankaufskatastrophen, wie sie im zweiten Corneliussaal jetzt sichtbar werden — und zu Denkschriften wie diese.

Wir bestreiten Justi nicht den Erfolg in der „negativen Leistung" und unterschätzen ihn nicht. Die Entscheidung über den Wert des Sammlungsleiters liegt aber im Positiven, sie liegt einzig in der Wahl der Kunstwerke. Darin aber ist der Direktor den Kommisionsmitgliedern doch nicht nur gleichgeordnet. Vom Unwägbaren ganz abgesehen, liegt es doch in der Hand des Direktors, welche Kunstwerke er zum Ankauf empfiehlt, welche Bilder und Skulpturen er seiner Kommission überhaupt vorführt. Er hat schon gewählt, bevor die Kommission sich kritisch mit Ja oder Nein äussert. Es kann ihm wohl Wertvolles abgelehnt, nicht leicht aber Wertloses aufgenötigt werden — wenn er selbst das Wertlose von vornherein ausscheidet.

Justi macht in seiner Denkschrift auch einen positiven Vorschlag. Er will die Nationalgalerie erhalten und ausgebaut wissen für die Kunst von 1770 bis 1870, später bis 1900 etwa. Und er schlägt daneben eine neue moderne Galerie vor, die Bilder und Skulpturen der neuesten Kunst erwerben könnte, in der ein Wechsel der Kunstwerke nicht ausgeschlossen wäre und in der mit Hülfe von Ausstellungen und anderen mehr aktuellen Veranstaltungen eben jetzt, wo der Kunsthandel an Unternehmungslust einbüssen muss, ein reges Kunstleben hergestellt werden könnte. Der Plan ist ganz gut — wie alle Pläne Justis —, alles kommt aber auf die Ausführung an. Und in der Ausführung misstrauen wir eben, auf Grund vieler Erfahrungen, den Instinkten Justis. Es ist in der Denkschrift, neben einem echten Interesse für die Entwicklung der Nationalgalerie und der neuen Kunst, auch ein politischer Zug, der nicht unbedingt erfreulich ist. Es wird das Bestreben allzu deutlich sichtbar, mit fliegenden Fahnen ins neue Lager überzugehen. Das ist sachlich unvorsichtig. Denn die republikanische Regierung verdient vorläufig, was ihr Verhältnis zur Kunst betrifft, kaum weniger Misstrauen als das alte Regime. Die Hemmungen werden ganz andere sein wie früher, sie werden oft wie Förderungen aussehen und dennoch Hemmungen sein. Qualitätssinn ist stets nur bei wenigen und setzt sich langsam durch. Wer der hochwertigen Kunstarbeit sein Leben widmet, ist immer in der Defensive, nach rechts und nach links, nach oben wie nach unten. Er beweist sein Recht, wenn er Leiter einer öffentlichen Sammlung ist, nicht mit diplomatischen Schriftstücken, sondern mit guten Bildern.

Karl Scheffler

KUNSTVERSTEIGERUNGEN IN JAPAN

VON

CURT GLASER

Im Laufe der letzten Jahre müssen in dem Kunstbesitz der japanischen Sammler bedeutende Verschiebungen eingetreten sein. Die beiden Besitzer der berühmtesten Schätze, die in Privathand vereinigt waren, der alte Marquis Inouye, der Freund des Marquis Ito und zugleich der letzte der grossen Staatsmänner aus der Zeit der Umbildung des japanischen Reiches zu einer Weltmacht, und Herr Masuda, einer der Finanzgewaltigen des neuen Japan, sind gestorben, und es ist kaum anzunehmen, dass ihr umfangreicher Kunstbesitz von ihren Erben ungeteilt erhalten wird.

Zu welchen Ergebnissen Versteigerungen dieser beiden der Zahl nach wohl grössten und ebenso an Qualität hochstehenden wie an berühmten Meisterwerken reichen Sammlungen führen würden, mag man an den Preisen ermessen, die beim Verkauf der Kunstwerke des Herrn Akaboshi in Tokyo erzielt wurden.

Die Sammlung des Herrn Tetsuma Akaboshi gehörte zu den kleineren in Japan, — der Katalog zählt insgesamt nur etwa 300 Nummern auf — aber sie war von den Kennern um einiger besonderer Meisterwerke willen ausserordentlich hoch geschätzt. So enthielt sie ein paar Hauptstücke der berühmtesten chinesischen Maler der Sung-Dynastie, darunter zwei Albumblätter des Hsia Kuei, die zum Besten gehören, was von diesem hoch gepriesenen Meister in Japan erhalten ist, ein wunderbar zartes Blumenstück des Chao Chang, eine grosszügige Herbstlandschaft des Chao Ta-nien und eines der am meisten gefeierten Bilder des Liang Kai, eine Schneelandschaft, die nach der Ansicht der Kenner mit den beiden anderen in Japan erhaltenen Hauptwerken des Meisters, dem „Shaka, der von den Bergen kommt", und einer zweiten Landschaft, die zum Besitz des Grafen Sakai gehören, ursprünglich ein Triptychon bildete. Unter den japanischen Gemälden der Sammlung Akaboshi war der Nachi-Wasserfall, der von der Tradition dem Kose no Kanaoka zugeschrieben wurde, das unbestrittene Hauptstück. Es hat dem Ruhm dieses eindrucksvollen Werkes wenig Abbruch getan, dass es von der neueren Kritik dem sagenhaften Meister des neunten Jahrhunderts abgesprochen und in Zusammenhang mit einigen Setzschirmen gebracht wurde, die, in der Kamakurazeit entstanden, in den Tempeln der Zen-Sekte bei den Zeremonien der Tauffeierlichkeiten gebraucht worden sein sollen. Ein Porträt des Dichters Hitomaro wird auf einen anderen Hauptmeister der Frühzeit japanischer Kunst, den Takuma Yeiga, zurückgeführt.

Aus der klassischen Zeit der japanischen Malerei, die mit der klassischen Epoche in Europa etwa zusammenfällt, war der östliche Raffael, Kano Motonobu, mit einigen Hauptwerken in der Sammlung vertreten, einem Drachenbilde und zwei Breitbildern, die die in der Malerei des Ostens beliebten 3 bud-



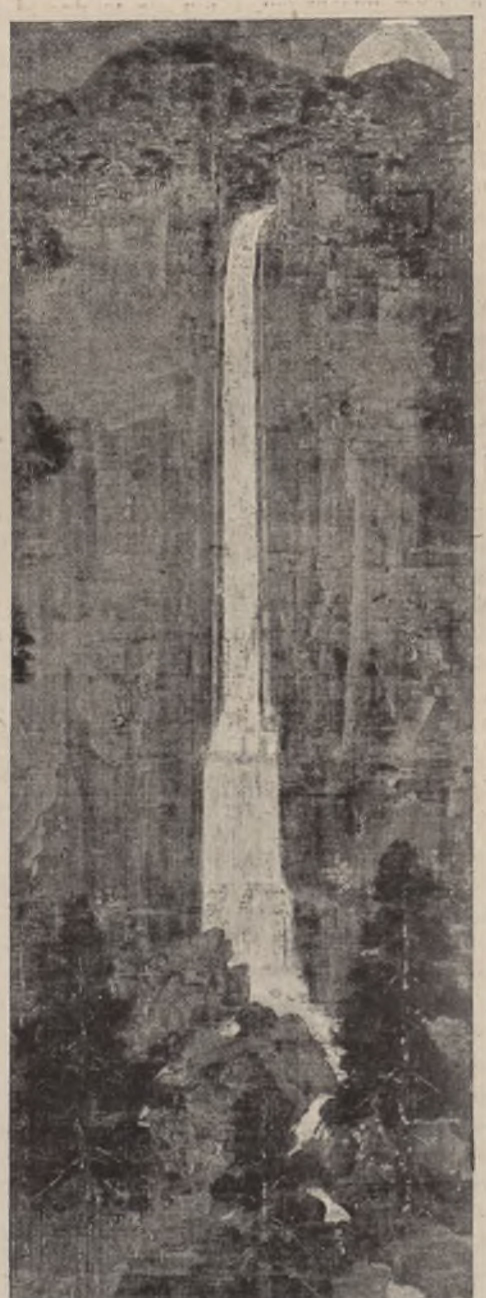
LIANG' K'AI, WINTERLANDSCHAFT
TUSCHMALEREI. CHINA 13. JAHRHUNDERT

dhistischen heiligen Feugkan, Hanshan und Shité wiedergeben. Endlich hatte hier Akaboshi eine Anzahl wundervolle Teegeräte, vor allem altberühmte Töpfereien, in seinem Besitz zu vereinigen gewusst.

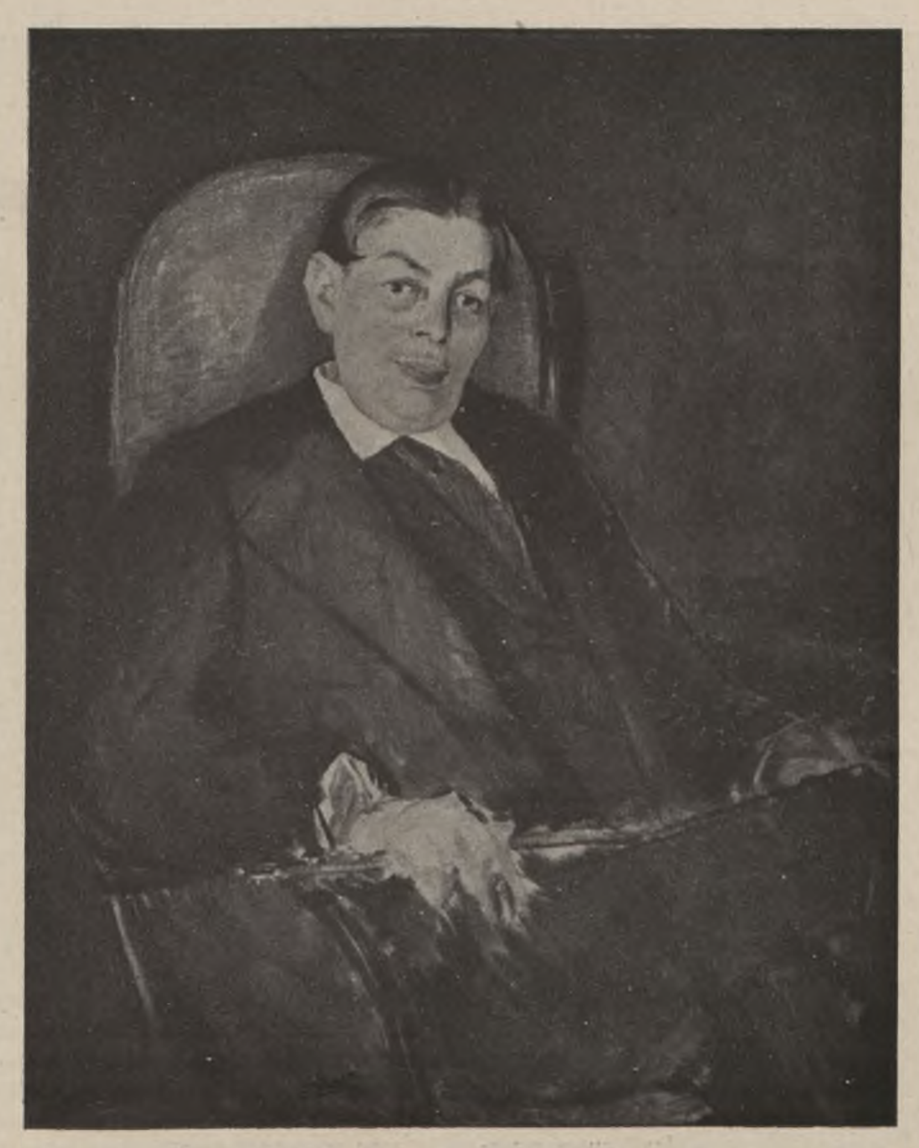
Der alte Sammler dieser Herrlichkeiten war bereits seit etwa einem Jahrzehnt verstorben, und es stand zu erwarten, dass der Sohn, der den Schätzen seines Vaters anscheinend nicht das gleiche Interesse entgegenbrachte, sich eines Tages ihrer entäussern würde. Dass er dazu die rechte Zeit gewählt hat, beweisen die Preise, die bei der Versteigerung erzielt wurden. Das Bild des Liang Kai brachte beinahe 450000 Yen (1 Yen galt im Frieden 2,10 M.), der Nachi-Wasserfall an 200000 Yen, der Drache des Motonobu fast eine viertel Million. Vonder Wertschätzung der alten Teegeräte, die durch das Urteil der Chajin (Teemeister) geheiligt sind, mag der Preis, der für eine Blumenvase aus einem einfachen Stück Bambus gezahlt wurde, einen Begriff geben. Sie kostete etwa 175000 Yen. Es wird dem Europäer nicht leicht, diese besondere ästhetische Liebhaberei des Japaners zu begreifen, und es würde hier zu weit führen, auf die Auslegung der vollkommen andersartigen Kunstbegriffe einzugehen, die die Voraussetzung des Verständnisses bilden.

Leider sind andere Preise der Versteigerung Akaboshi bisher nicht bekannt geworden. Nach den wenigen Zahlen hat es aber den Anschein, als sei auch in Japan eine erhebliche Wertsteigerung in der letzten Zeit zu verzeichnen. Allerdings waren Kunstwerke von solchem Rang seit langem nicht auf den Markt gekommen. Aber diese Thatsache allein erklärt doch nicht den Abstand der Preise, die etwa zwei Jahre zuvor beim Verkauf der Sammlung des Grafen Date Munemoto erzielt wurden. Graf Dates Sammlung zählte nicht zu den besten Japans, aber sie enthielt doch vortreffliche Stücke wie den Rakan von Merhsie, der mit 55000 Yen bezahlt wurde. Eine schöne Landschaft des Motonobu brachte 30000 Yen. Auch die Töpfereien und Lackarbeiten wurden hoch bezahlt, ohne doch Rekordpreise zu erzielen wie die Bambusvase Akaboshis. 56000 Yen war der Höchstpreis für ein Chaire, 51000 Yen für ein Koro, 36000 Yen für einen Lackkasten. Mit 33500 Yen wurde eine bronzene Hängevase bezahlt, die aus dem Besitz des als Kunstkenner berühmten Fürsten Nobunaga stammt. Als Besonderheit sei endlicher wähnt, dass eine Handschrift des Masayuki die Summe von 22000 Yen brachte. Bekanntlich ist für den Ostasiaten die Schrift eines berühmten Meisters ebensosehr Gegenstand der Bewunderung wie das Gemälde.

Die hier mitgeteilten Preisangaben entstammen der „Ostasiatischen Zeitschrift", auf die bei der Gelegenheit nachdrücklichst hingewiesen sein mag. Die Zeitschrift erscheint nun im sechsten Jahrgange und hat zur Kenntnis der Kunst des fernen Ostens ausserordentlich viel beigetragen. Sie wurde in einer Zeit begründet, als der internationale Verkehr noch eine Selbstverständlichkeit zu sein schien, und wir möchten hoffen, dass sie die schwierigen Zeiten der Absperrung glücklich überdauert, um möglichst bald zur Anbahnung neuer guter Beziehungen mitzuwirken, wie sie auf dem neutralen Boden der Wissenschaft und Kunst am ehesten wieder zu erzielen sein sollten.



KANAOKA KOSE? NACHI-FALL
DECKFARBENMALEREI, JAPAN,
WAHRSCHEINLICH 13. JAHRHUNDERT



EDUARD MANET, BILDNIS DES SCHRIFTSTELLERS ALBERT WOLFF
SAMMLUNG DR. H. CASSIRER

EIN BILLET MANETS

Mon cher Wolf

Voulez vous mettre demain votre redingote bleue à collet de velours et le pantalon marron ce sera plus gai

Amitiés

E. Manet

Ist 1876 gerichtet an Albert Wolff, der Manet, den Maler, anfeindete, doch Manet, den Gesellschaftsmenschen, zu umgehen nicht für nützlich hielt. Für Manet, den Maler, war Wolff — wegen einer so bizarren Hässlichkeit, dass sie eigentlich schon wieder Schönheit wurde, wie Unnatur so hochgetrieben werden kann, dass sie wieder Natur wird — nichts anderes als ein interessantes Objekt. Die Meinung, er habe durch diese freie Porträtwahl den Kritiker günstig stimmen wollen, ist eine Irrmeinung gewesen. Gerade aus dem Billettchen geht Manets reine Malerfreude hervor (Das Original fand ich einst in Doucets „*Bibliothèque d'art et d'archéologie*", Carton Manet, Dossier 3). Die „*redingote bleue*" musste Wolff später mit einer „*redingote noire*" vertauschen. Wolff, der eitle Mann, hat sein Bildnis in einer Dunkelkammer versteckt, wo es sechzehn Jahre alt wurde, bis es ans Licht, auf die „*Vente Wolff*" kam (April 1892) und von Théodore Duret erworben wurde. Auf der „*Vente Duret*" figurierte es unter Nr. 23.

Julius Elias



MAX NEUMANN, VERWUNDETER TRINKEND
AUSGESTELLT BEI CARL NICOLAI, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In dem neu eröffneten Kunsthaus von Carl Nicolai in der Viktoriastrasse waren Bilder von Max Neumann ausgestellt. Dieser Künstler hat vor dem Krieg in den Ausstellungen der Berliner Sezession die Aufmerksamkeit erregt, während des Krieges ist er einem aber ganz aus den Augen gekommen. Die Kollektivausstellung ist willkommen, weil sie den Wunsch befriedigt, von Neumann mehr zu erfahren, als ein paar Bilder in grossen Sommerausstellungen aussagen können; und sie bestätigt die Meinung, die Neumanns Bilder schon von je erweckt haben: dass wir es hier mit einem sehr ernsten, schwer ringenden Maler zu thun haben. Mit einem Maler dunkeln, melancholischen Geblüts, pathetisch empfindend und mit Anstrengung der Ordnung zustrebend. Seinem Alter und seiner Auffassung nach steht er Persönlichkeiten wie Woldemar Rösler und Max Beckmann wohl am nächsten. Ohne aber deren Entschiedenheit zu haben. Er wird von vielerlei Einflüssen berührt, neigt einer romantischen Empfindungsweise zu und quält sich, das Problem von immer neuen Seiten fassend, mit dem eigentlich Künstlerischen, mit dem entscheidend Formalen der Kunst. Hier mit einem gewissen Gelingen, dort versagend und im Ungefähren bleibend. Er gehört zu den Künstlern, die man sehr achten muss, vor deren Wirken einem aber immer wieder das Wort „Beinahe" auf die Lippen kommt. Neumann will das klar Melodische, doch gelingt es seiner unter Hemmungen schwer leidenden Natur nur in Teilen. Das macht den rein ästhetischen Genuss bedingt, macht das Studium der Bilder aber psychologisch äusserst interessant. Es ist nützlich und gut, die Arbeiten solcher Künstler, wie Max Neumann einer ist, immer wieder auszustellen und solche Talente zu fördern. Denn in ihnen müht sich die Zeit gewissermassen sichtbar um das Formproblem, und wenn sie bis zum leichten und freien Gelingen auch nur selten kommen, so sind ihre Werke doch dem Verständnis gute Anleitungen. Wer einen Maler wie Max Neumann versteht, wird nie leichtsinnig von der Arbeitsweise der Kunst denken, er wird vielmehr aufmerksam werden, welch heiliger Ernst dazu gehört, das bescheidenste Meisterwerk zu schaffen.

K. Sch.

Die Sammlung James Simon in Berlin ist ganz unerwarteterweise aufgelöst worden. Die deutschen Holzskulpturen, die in den Erdgeschossräumen des allen Kunstfreunden wohlbekannten Hauses aufgestellt waren, und die als testamentarisches Legat dem Kaiser Friedrich-Museum zugedacht waren, sind schon jetzt von ihrem Besitzer geschenkweise dem Museum überwiesen worden. Dagegen sind die Gemälde, die in den Wohnräumen des Hauses im Hauptgeschoss hingen, vom Kunsthandel übernommen wurden. Wie man hört, erwarb A. S. Drey in München ausser einem Teil der Bronze-Sammlung das Damenporträt von Van Dyck, den Van der Heyden und einige andere Altniederländer, die Kunsthandlung Haberstock das reizende Mädchenbildnis Rembrandts aus dem Jahre 1631, die beiden feinen Porträts des Terborch, die schreibende Dame des Metsu, das Wirtshausbild des Steen, die Landschaften von Van Goyen, die Stilleben von Jan Fyt und de Heem sowie den schönen Tiepolo. Die Verhandlungen über die beiden bedeutendsten Stücke der Sammlung, den herrlichen Vermeer, dessen Kauf vor einer Reihe von Jahren grosses Aufsehen in der Kunstwelt erregte, und der in der Ausstellung aus Berliner Privatbesitz, im Palais Redern allgemeine Bewunderung fand, und das Bildnis einer alten Dame von Franz Hals sind zur Zeit noch in der Schwebe. Leider besteht nur sehr geringe Hoffnung, dass diese wie die anderen Hauptwerke der Sammlung deutschem Besitz erhalten werden können. So schreitet der Auflösungsprozess, der mit dem Verkauf der Sammlung Hainauer begann, und der in den letzten Jahren mit den Versteigerungen von Beckerath, Kaufmann, Gumprecht und der Veräusserung der Sammlung von Holitscher ein erschreckendes Tempo annahm, rasch weiter fort, und schon will das Gerücht von neuen bevorstehenden Verkäufen wissen. Dass gerade James Simon sich jetzt entschlossen hat, sich von seinen Kunstschätzen zu trennen, sollte aber als eine Warnung gelten. Man hört von allerlei Gesetzentwürfen reden, die als ein unerträglicher Eingriff in den Privatbesitz und als eine Belastung der Kunstsammlungen angesehen werden müssten, die notwendig zur Auflösung führen würde. Es heisst, dass Kunstwerke wie jeder Besitz überhaupt einer Abgabe unterliegen sollen. Dass schon die Einschätzung unter allen Umständen zu den schwersten Ungerechtigkeiten führen müsste, ist jedem, der die



MAX NEUMANN, GETHSEMANE
AUSGESTELLT BEI CARL NICOLAI, BERLIN

Verhältnisse kennt, ohne weiteres klar, da der Wert von Kunstwerken nicht wie der irgend eines anderen Besitzes ziffernmässig festgelegt werden kann. Die Steuer selbst würde sofort nach ihrer Einführung eine vollkommene Verschiebung der Wertskala herbeiführen. Viele, ja überhaupt die meisten Besitzer von Kunstsammlungen würden zum unmittelbaren Verkauf gezwungen sein, da sie eine jährliche Abgabe von diesem nicht werbenden Vermögen einfach nicht aufzubringen vermöchten. Käufer aber wären, wenigstens im Inlande, unter diesen Verhältnissen nicht vorhanden. Gegenstände von internationalem Marktwert würden also notwendig ins Ausland abwandern. Ein Ausfuhrgesetz könnte das zwar verhindern, wäre angesichts unseres Valutastandes aber aus allgemein handelspolitischen Rücksichten schwer zu verantworten. Nicht verhüten würde es jedoch den Preissturz auf dem inländischen Kunstmarkte, der die Kunstwerte so weit herabdrücken würde, dass der Ertrag der Steuer bereits im zweiten Jahre auf einen Bruchteil der ursprünglichen Veranlagung herabsinken müsste.

Es ist nicht bekannt, wie weit die Vorberatungen über diesen Steuergesetzentwurf bereits gediehen sind, aber allein die umlaufenden Gerüchte verursachen offenbar eine schwere Beunruhigung der Sammlerkreise, und wenn es unserer neuen Regierung ernst ist mit den Worten über die Wahrung der kulturellen Interessen, so sollte sie möglichst bald eine Erklärung über ihre thatsächlichen Absichten veröffentlichen, damit einerseits Klarheit geschaffen, anderseits den beteiligten Kreisen Gelegenheit gegeben wird, rechtzeitig und ehe es zu spät ist, ihre Wünsche und Bedenken vorzutragen.

CHRONIK

CARL LARSSON †

Im Alter von fünfundsechzig Jahren ist Schwedens volkstümlichster Maler Carl Larsson gestorben.

Was er in einem Leben voller Heiterkeit, Bonhomie und tüchtiger Genussfreunde an Bildern und Zeichnungen geschaffen hat, ist nicht nur in Schweden, sondern auch in Deutschland in weiten Kreisen bekannt. In diesen Heften ist seine Kunst ausführlich gewürdigt worden. (Im 8. Jahrgang, auf den Seiten 489 u. ff.) Was er geschaffen hat, geht nie in die Tiefe, aber es ist selten auch banal. In seiner Heimatskunst war stets eine europäische Note, in dem schwedisch Ländlichen klang immer ein wenig die Pariser Lehre nach. Mit Problemen hat er sich sonst nicht abgegeben. Er ging vom Stoff aus, von Frau, Kindern, Gesinde und Heim, vom Essen und Trinken, von Festlichkeiten und Schönwetterstimmungen, von dem, was ihm Freude machte; er war ganz und gar ein Illustrator seiner unbändigen Lebensfreude. Das Künstlerische musste seinem Daseinsglück dienen, es war ihm ein Mittel sich auszusingen, es war ihm die Geige, die alle Menschen tanzen macht. Darum war seine Kunst so sehr bejahend, so problemlos bejahend, dass einem dieser herzlichen und ein klein wenig bohèmehaften, dieser ununterbrochenen Glückseligkeit gegenüber zuweilen fatal zu Mute wurde. Larsson war einfach, im Sinne unsers Ludwig Richter, oder Schwind, oder Hans Thoma, aber er war es in einer routinierten, virtuosen und koketten Weise, er war es ohne die feine Verträumtheit und Melancholie der Deutschen, er war es zu sehr in der bunten Bilderbuchmanier. Er war beliebt und verdiente es zu sein; aber er wird nicht dauernd beliebt bleiben. Man mag vor seinen reizenden Bildern und Zeichnungen Goethes Vers zitieren: „Wer nie sein Brot mit Tränen ass". Larsson hat heitere Menschen heiterer gemacht, aber die „himmlischen Mächte" hat er nur ganz von fern gekannt. Er lebte zu sehr in Schlaraffenland. Er war einer der Liebenswürdigsten unserer Zeit; wenn man es aber recht bedenkt und wenn man sich nicht scheute dem Toten, der ein so guter Mensch war, Übles nachzureden, so möchte man dieser unversiegbaren Jovialität, die sich in sehr bestimmt gezogenen Linien voller Glätte und sogar voller Süsslichkeit äusserte, auch ein derbes Wort der Ablehnung anheften. K. Sch.

✻

August Endell hat sich über die Zukunft der deutschen Kunst in der Breslauer Morgenzeitung folgendermassen geäussert:

„Noch können wir den ganzen Umfang unserer Niederlage nicht übersehen. Wir kennen die Friedensbedingungen nicht und wissen nicht, wie schwer die Opfer sein werden, die unsere Feinde uns auferlegen. Wir wissen nicht, wie gross unsere politische und wirtschaftliche Abhängigkeit vom Ausland sein wird, und wir wissen noch weniger, ob die Form dieser Abhängigkeit uns irgend einen Weg zu Freiheit und Selbständigkeit übrig lässt. Nur so viel lässt sich sagen: wir werden sehr arm sein, arm in einem Maasse und einer Art, von der sich vorläufig niemand eine Vorstellung machen kann. Und wir werden uns Verhältnissen gegenübersehen, so neu und eigentümlich, dass keine Zeit der Vergangenheit uns Richtschnur und Hilfe sein kann. Abhängigkeiten, Umwälzungen zeigt uns die Geschichte genug, aber keine innerhalb der ausgebauten Weltwirtschaft mit ihrer Verflechtung jedes einzelnen in einen riesenhaften, kaum noch überblickbaren wirtschaftlichen und geistigen Zusammenhang. Für die neue Zeit versagen alle unsere Massstäbe, ja alle Formen unseres Denkens, wir werden ganz von vorne anfangen müssen, werden uns neue Begriffe und Denkweisen zurechtlegen müssen, um die ungeheuren Aufgaben der Zukunft zu lösen.

Aber wir brauchen nicht zu verzagen. Noch immer war die Geschichte ein ewiges Hin und Her, ein langsames Aufsteigen, eine kurze Blüte, ein jäher Verfall und immer wieder haben die Menschen begonnen, neu zu bauen und in scheinbar hoffnungslosem Kampfe den ungünstigsten Umständen ein neues Dasein abzuringen. Preussens Aufstieg begann mitten im Dreissigjährigen Krieg, acht Jahre vor dem Westfälischen Frieden. Und immer sind die Zeiten des Neuaufbaues die fruchtbareren, ja die glücklicheren gewesen.

Auch für die Kunst. Wir dürfen nicht vergessen, dass in Italien die Renaissance erblühte in einem Jahrhundert der wildesten Kämpfe, dass die französische Gotik, das deutsche Barock in Zeiten schwerer wirtschaftlicher religiöser und politischer Umwälzungen sich entfaltet haben. Und darum braucht auch die kommende Zeit der Kunst nicht ungünstig zu sein.

Freilich, sie wird hart um ihr Leben ringen müssen, dringendere Aufgaben werden die Aufmerksamkeit von ihr ablenken. Aber das kann nicht schaden. Die bisherige Verhätschelung, der reiche Zufluss an Geld haben — so will es mir im Rückblick scheinen — beschämend geringe Erfolge gebracht. Der Daseinskampf des Künstlers wird schwerer sein als je. Müheloser Gewinn wird in der Kunst nicht zu finden sein. Und so werden sich nur die Kräfte ihr widmen, denen es heiligster Ernst mit der Kunst und ihren Aufgaben ist und das wird vielleicht eine Gesundung bedeuten.

Der Akademie wird daraus eine besondere Aufgabe erwachsen, die schon immer ihre schwerste war, diejenigen, die aus unklarem Drang und Überschätzung der eigenen Kraft sich der Kunst zu widmen begehren, rechtzeitig von unfruchtbaren Versuchen abzuhalten. Unser Ziel wird mehr denn je sein, nur die besten Begabungen auszusondern, die aber so gründlich zu bilden, dass sie sich auch im schwersten Lebenskampfe halten."

✲

Aus Paris kommen Berichte von einem Kunstskandal, wegen angeblich gefälschter Bronzen und Marmorarbeiten Rodins. Das Berliner Tageblatt liess sich neulich aus Bern berichten: „Ein grosser Kunstskandal versetzt Paris in Aufregung und wird seine Kreise bis über die Grenzen Frankreichs ziehen. Man hat vor einiger Zeit zwei Bildhauer festgenommen, die falsche Rodins, sei es Bronze, sei es Marmor, anfertigten. Sie nahmen zu diesem Zweck die Kopie eines echten Werkes und änderten sie leicht: so wurde aus dem Brudermörder Kain, der verzweifelnd am Boden liegt, durch einige kleine Manipulationen ein erschlagener Grubenarbeiter gemacht. Jetzt allmählich stellt sich heraus, dass dieser Betrieb geradezu ungeheuerlichen Umfang hatte. Jeden Tag wird ein neuer Bildhauer verhaftet, eine neue Fälschung aufgedeckt. Der Direktor des Luxembourg-Museums, Benedite, wird angeschuldigt, die Betrüger unterstützt zu haben. Zu Hunderten sind gefälschte retouchierte Rodins in Paris, namentlich aber im Ausland abgesetzt worden. Das Närrische an dem Falle ist, dass jetzt niemand mehr sagen kann, was falscher, was echter Rodin ist. Alle diese Fälschungen sind von Schülern Rodins, die meisten zu seinen Lebzeiten angefertigt. Nun weiss man, dass der Meister seine Werke nicht ausführte; er liess sie oft ausserhalb des Ateliers vollenden; er zeichnete sie auch nicht selber, sondern liess seinen Namen durch einen Gehilfen setzen. Derselbe Gehilfe, der die sogenannten echten Werke zeichnete, hat auch Imitationen gezeichnet, so dass die Grenze zwischen Gut und Böse sehr schwer zu ziehen ist. Der Fall wird eine grosse Krisis auf dem Kunstmarkt zur Folge haben."

Demgegenüber ist festzustellen, dass sich der Pariser Kunsthandel schon seit Jahrzehnten von Rodin zurückgezogen hat, weil bekannt war, dass nach Modellen Rodins Bronzen und Marmorarbeiten fabrikmässig hergestellt und in den Handel gebracht wurden. Selbst im Atelier Rodins sind die Marmorausführungen von den Gehülfen und Mitarbeitern des Meisters fast ohne dessen Hülfe hergestellt worden, die Bronzen sind von ihm kaum überarbeitet worden. Alles dieses war aber längst bekannt.

✲

FRANKFURT A. M.

Die ursprünglich auf den 19. Nov. 1918 angesetzte Versteigerung des Nachlasses von Carl Morgenstern (1811—1893) findet nunmehr im Kunstverein endgültig statt am 18. März.

❊

Joseph Wenglein ist am 18. Januar in München aus dem Leben gegangen. Er ist dreiundsiebzig Jahre alt geworden. Über zwei Jahrzehnte lebte er mit seiner Kunst im Dunkel. Als man aber in München auf die Tradition der alten guten Stimmungslandschaft wieder stolz wurde, als man sich des bahnbrechenden Lehrers aller, Adolf Liers, entsann, dessen begünstigter Schüler er gewesen war, da schlug auch Wengleins Stunde aufs neue. Man liebt seine kleinen zarten Naturstudien aus dem Isarlande, an dessen verhaltener poetischer Kraft er sich als Maler sein Leben lang genährt hat; ihre Frische haben seine grossformatigen, im Atelier sesshaft ausgeführten Leinwande nicht mehr voll bewahrt. Die Gewissenhaftigkeit hat zumeist die schöne lebendige Vision erschlagen. Vor mir steht zufällig solch eine unmittelbar schwärmende Landschaftsstudie: ein Himmel von lichtgrauer Tiefe, wo weisse Wolken spielerisch sich ballen; ein breiter, durch einen Werder unterbrochener Flusslauf, in dem das Wolkenweiss schwach sich spiegelt; am Ufer ein herbstlich angehauchtes Buschwerk, aus dem zwei rote Dächer leise gucken; dämmerig beginnen die Vorberge hinten, aus einem schlanken Wäldchen steigend. Abendruhige Natur. Ganz reizend. Dies ist der deutsche Joseph Wenglein in einer guten Stunde. J. E.

Alexander von Wagner (geb. 1838 in Budapest) ist in München gestorben. Man wusste gar nicht, dass dieser alte Akademieprofessor (schon mit dreissig Jahren erhielt er ein Lehramt) und Historienmaler noch lebte. Er war Pilotys letzter Schüler. Man erinnert sich dunkel, dass er einen Mazeppa, ein Panorama vom alten Rom, ein Gastmahl des Attila, einen Einzug Gustav Adolfs in irgend eine Stadt gefertigt hat. Aber man erinnert sich auch, dass in Wagner einst ein Maler gesteckt hat. Dieser Ungar malte Pferde schimmerndschön und stark, wilde Pusstarosse in Bewegung, aus freier Natur geholt. Zieht man das Drama ab, das schliesslich auch in diesen Pferdebildern steckte, so hat man einen etwas verkleinerten Teutwart Schmitson. J. E.

Hugo Krayn, ist dreiunddreissig Jahr alt, plötzlich an der Grippe gestorben. Eine Hoffnung wird mit ihm in die Erde gesenkt. Corinth beweint den jungen Freund, der ein reges Mitglied der Sezession gewesen ist, in einem schönen Nachruf. Krayn hatte sich noch nicht gefunden. Aber es war eine Berliner Beobachtungsgabe von bester Tradition in ihm, und man konnte einen Sittenzeichner von Qualität erhoffen. Er notierte in Baluscheks Art, doch ohne Baluscheks breiten Witz, Arbeitsvolk, Vorstadtmenschen, Proletariertypen. Zuletzt fand man ihn auf Daumiers Spuren in Bildern aus dem Theatersaal und der Eisenbahn. Daneben ein liegender weiblicher Akt, handwerkskräftig, nach klassischen Erinnerungen. J. E.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

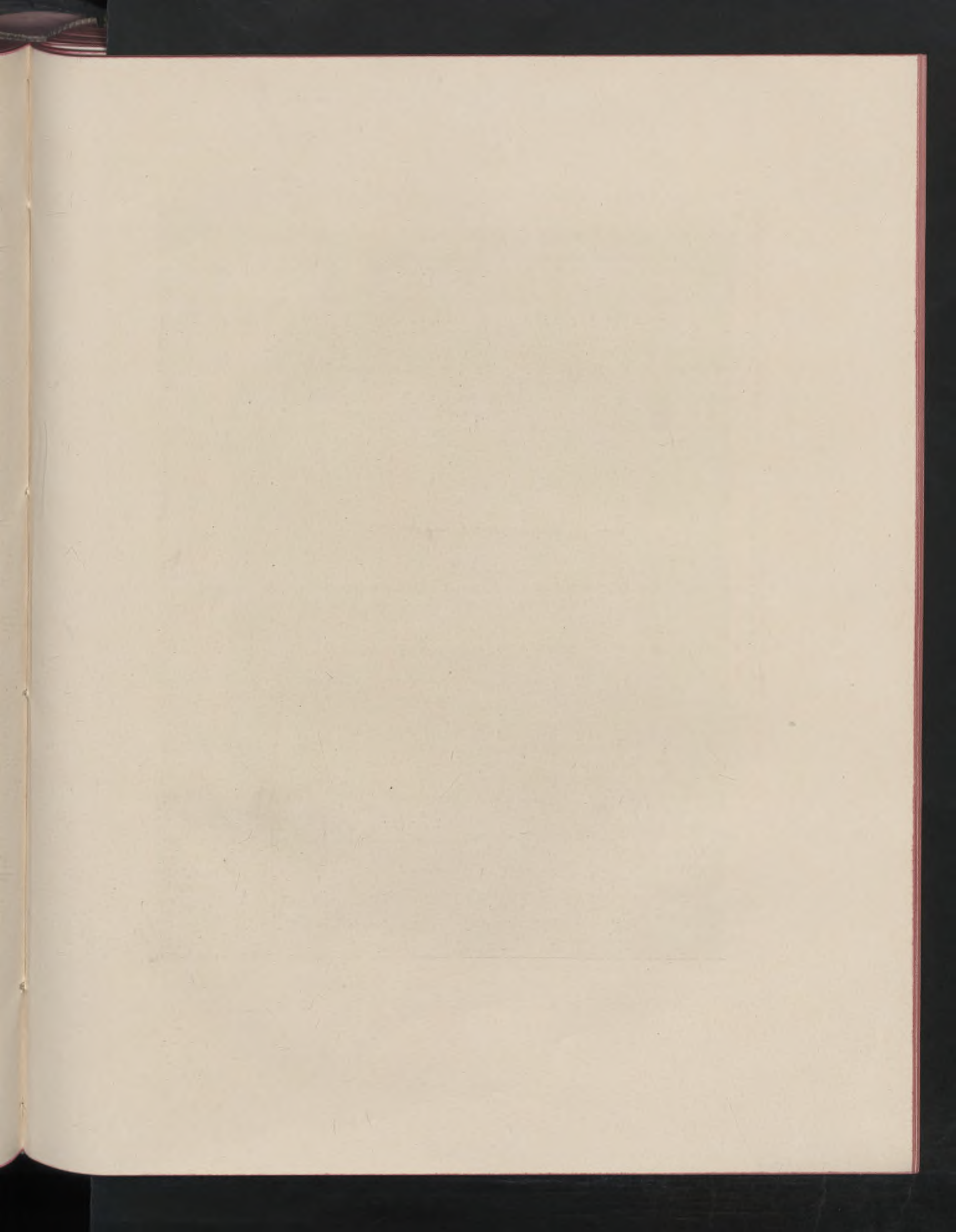
Wohnstädte der Zukunft von Heinrich de Fries. 1919. Verlag der Bauwelt, Berlin.

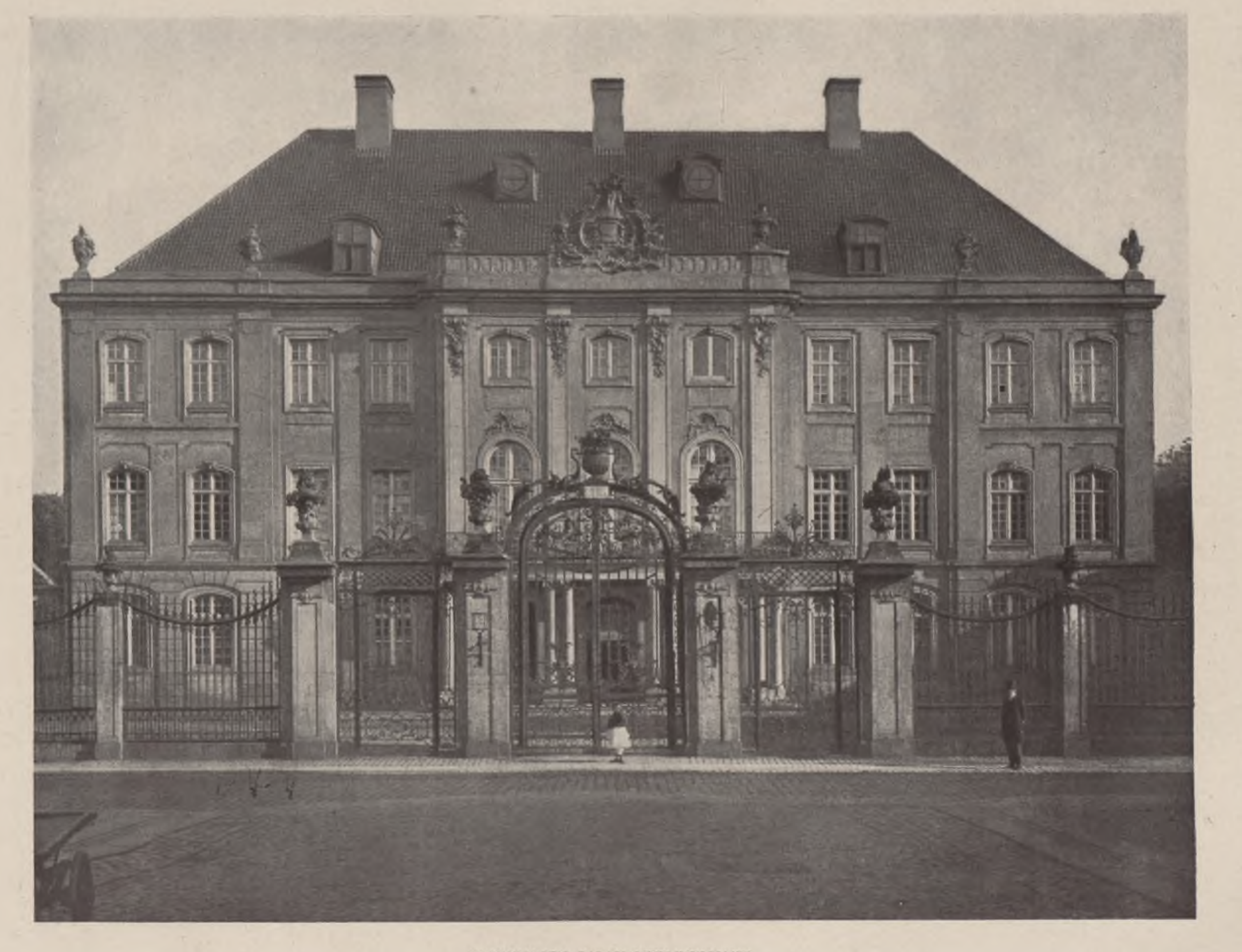
Die bildende Kunst im neuen Hannover von Christof Spengemann. Verlag Licht und Schatten, Berlin.

Matthias Grünewald von Oskar Hagen. Mit 111 Abbildungen. R. Piper & Co. Verlag, München 1919.

Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart. Herausgegeben von Georg Reinhart und Paul Fielz. Zürich 1918.

SIEBZEHNTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





KOPENHAGEN, PALAIS SCHIMMELMANN
AUS „ALT-DÄNEMARK“, DELPHIN-VERLAG, MÜNCHEN



ORIGINALITÄT

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Trotz der gemeinsamen Wortwurzel bezeichnen die Ausdrücke „originell" und „original" Eigenschaften, die stark von einander abweichen.

Mit dem alltäglichen und abgenutzten „originell" urteilen wir ausweichend, unmittelbar nachdem das Kunstwerk eine durch Neuartigkeit erregende Wirkung geübt hat, frappiert von einer Form, einer Erscheinung oder einer Zusammenstellung, die wir zum ersten Male zu erblicken meinen. Das Urteil ist leer, als Lob flach, es ist vorläufig, da wir über das Wesen der uns als fremdartig reizenden Schöpfung wenig aussagen. Wir konstatieren einen Eindruck, über dessen Ursache wir keine Klarheit gewonnen haben, und sind noch ohne Erfahrung, ob die Wirkung auch standhalte und sich bewähre.

Anders der Ausdruck „original", der ein ent scheidendes Urteil verkündet, den wir nicht gebrauchen — oder doch nicht gebrauchen sollten —, ohne in bezug auf die Ursache des Eindrucks sicher zu sein. Das Kunstwerk bürgt uns mit seinen Eigenschaften für diejenige Entstehungsart, die allein den echtbürtigen Schöpfungen eigen ist. Das Substantiv „Original" bezeichnet ja unzweideutig den Gegensatz zu Kopie und Nachahmung, geht also auf die Schaffensweise. Das deutsche Wort „ursprünglich", das als treffende Übersetzung fast stets für „original" eingesetzt werden kann und den Vorteil der Anschaulichkeit für sich hat, betont das Anfangshafte, wenn es auch mit dunkler Hindeutung auf einen unterirdischen Vorgang davor warnt, an Entstehung aus dem Nichts zu glauben.

Unter den deutschen Verben „machen, schaffen, ausführen, herstellen, hervorbringen" sind die ersten beiden leer in bezug auf die Arbeitsweise, die drei anderen aber weisen auf eine bewegende, ortsverändernde That. Das Kunstwerk muss irgendwie und irgendwo schon da gewesen sein, ehe der „Urheber" es zu Tage förderte.

Gegen die Bibellehre wendet sich die Sprache mit verschleiertem Zweifel, indem sie für die Entstehung der Welt, die orthodox als Entstehung aus dem Nichts zu betrachten ist, den

Ausdruck „Schöpfung“ bevorzugt. Schöpfen: mit flüssiger Materie eine Ortsveränderung vornehmen. Die Materie war also schon da. Von gesicherter Urhaftigkeit ist nur das Wort „erschaffen“, mit dem die göttliche That am besten bezeichnet wird. Der Künstler wird nicht wenig dadurch geehrt, dass die Ausdrücke „Schöpfung“ und „erschaffen“ auf seine Arbeit angewendet werden. Der Sprachhistoriker wird vermutlich feststellen können, dass die Übertragung so hoher, pathetischer und mystischer Worte auf Menschenwerk nicht sehr alt ist und nicht älter als eine Auffassung, die das Kunstschaffen grundsätzlich von jeder anderen menschlichen Tätigkeit, besonders von der Wissenschaft und von dem Handwerk, trennt.

Unser Blick dringt nicht tiefer als bis zu dem Quellpunkt. Den Moment des Hervortretens nehmen wir als die Geburtsstunde wahr und kontrollieren nur die „Ausführung“, da der Vorgang des Zeugens, Empfangens und Reifwerdens sich im unerforschlichen Reiche der Mütter vollzogen hat.

Das Kunstwerk ist ursprünglich, es entspringt dem Organismus seines Autors, ist deshalb diesem Autor eigentümlich, gewissermassen ein Teil von ihm. Nachdem es den natürlichen Weg durch eine Individualität zurückgelegt hat, tritt es in Frische, Morgenglanz und nie gesehener Art ans Licht und wird als „original“ begrüsst.

Je wertvoller den Betrachtenden die Originalität als Folge organischen Entstehens, als Rassemerkmal der Echtbürtigkeit wurde, um so heftiger strebten die Schaffenden nach Originalität, wobei sie sich in den Widersinn verstrickten: etwas zu suchen, was nicht zu finden ist. Der Wille zur Besonderheit verführt zur Nachahmung der fremden Form, die eigenartig erscheint, während kein Künstler die Art, die ihm gegeben und unabweislich ist, als eigenartig empfindet. So ist das Streben nach dem Originellen ein Irrlicht und eine Gefahr geworden, indem es natürliche Entfaltung behindert und in hemmungsloser Übersteigerung zu Manier und Sensation führt, zu handgreiflichen Eigentümlichkeiten, die am allerwenigsten zum legitimen Eigentum des Autors gehören.

Ist neben der gewachsenen eine gemachte Originalität entstanden, so hat die Sprache allen Anlass, das Eigenschaftswort zu spalten und „original“ für die echte Eigenart zu setzen, „originell“, wenn nicht für die unechte, so doch für die unendlich vielen Fälle, in denen die Frage der Echtheit unentschieden bleibt. Wirklich ist das Urteil oft schwierig. Eigentliches Nachahmen wird zwar der nach Originalität trachtende Künstler vermeiden, er mag sogar ehrlich sich selbst suchen, indem er Besonderes ersehnt, als Ziel aber wird ihm geprägte Form auftauchen und zwar die von einem anderen geprägte Form. Durch Übertrumpfen, Auf-den-Kopf-stellen, Verbiegen, Verzerren wird er eine Schein-Originalität erzwingen.

Als sicherstes Merkmal des Echten bürgt uns Einheitlichkeit dafür, dass ein Kunstwerk während des ganzen Vorgangs der Entstehung, also von der Konzeption bis zum letzten Striche der Ausführung, ungestört aus den Kräften einer Individualität genährt worden sei. Die Sicherheit organischen Zusammenhangs stellt sich ein. Die Harmonie der Teile zum Ganzen und der Teile zueinander, die Harmonie zwischen Form und Inhalt beruhigt uns mit dem Gefühl des Nicht-anderssein-Könnens. Vom Mittelpunkte der Persönlichkeit her ist das Ganze strahlenförmig durchdrungen und dicht erfüllt von der Farbe und dem Dufte des Individuellen.

Allerdings hat selbst das Genie geerbt, aufgenommen und gewählt, bevor es produziert. Während aber der Nachahmer und der Virtuose in der Taghelle des Bewussten mit dem Erraffen schalten, vollzieht sich dem Künstler der Zusammenschluss im Gefühlsreich, in einem früheren Stadium des Entstehungsprozesses, und in seiner unterirdischen Werkstatt geht es so heiss her, dass die Elemente schmelzen zur Unkenntlichkeit und ein Neues durch Mischung entsteht.

Zu Ende gedacht, sind freilich die Forderungen, die sich aus dem Begriffe der Originalität ergeben, im Kunstwerke nie zu erfüllen. Das Genie steckt in einem wissenden und wollenden Menschen. Dadurch wird die Unschuld des Werdens gefährdet. Kein Künstler bringt sein Werk hervor wie der Baum seine Früchte. Im Verhältnis zu seiner Schöpfung ist der Autor nicht allein Vater und Mutter, sondern auch Hebamme.

Habe ich auch nicht mit deutlichem Grenzstriche zwei Gebiete voneinander geschieden, so mag die Auseinanderlegung sich nützlich erweisen, indem die beiden Endpunkte einer Stufenleiter sichtbar werden. Am einen Ende steht das Genie, am anderen der Macher. Von Fall zu Fall haben wir zu entscheiden, in welchem Grade die originelle Erscheinung auf originalem Entstehen beruhe.



LANDSCHAFT. INDISCHE MINIATUR NACH EINEM GEMÄLDE IN DER ART DES JAN WIJNANTS

EINE PERSISCHE KOPIE
VON PERUGINOS „BEWEINUNG CHRISTI"

VON

FRIEDRICH SARRE

Die Rolle, die der Orient in der antiken, mittelalterlichen und neueren Kunst des Abendlandes als stets neu befruchtendes Element gespielt hat, wird durch die Forschung immer mehr erkannt. Die Fälle, in denen eine direkte Beeinflussung des europäischen Kunstschaffens nachgewiesen werden kann, verdienen naturgemäss besondere Beachtung. Wir erinnern nur an Rembrandt, der indische Miniaturen sammelte und kopierte, und für dessen biblische Kompositionen die getreue Wiedergabe des orientalischen Lebens, die er in jenen Blättern fand, von der höchsten Bedeutung war.[1]

Fragt man sich nun, ob das gleiche im umgekehrten Sinne auch der Fall war, ob der Einfluss Europas auf den Orient auf das dortige Kunstschaffen ebenfalls fördernd gewirkt hat, so muss dies aufs schärfste verneint werden. Hier ist die Beeinflussung nur eine schädliche gewesen. Setzt doch zum Beispiel der Verfall der persischen Kunst in dem Zeitpunkte ein, wo man im sechzehnten bis siebzehnten Jahrhundert die europäische Kunst kennen und schätzen lernte und sie nachzuahmen begann. In jene Epoche des Übergangs, in die letzte Blütezeit der persischen Miniaturmalerei fällt die Wirksamkeit des Riza Abbasi, eines der fruchtbarsten und berühmtesten Künstler am Hofe des grossen Safawiden Abbas I. (1587—1629) und seines gleichnamigen Nachfolgers (vgl. meinen Aufsatz: Riza Abbasi, ein persischer Miniaturmaler, in Kunst und Künstler. 1910. S. 45 ff.). Im allgemeinen macht sich bei Riza Abbasi, der mit einem Behzad oder einem anderen grossen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nicht gleich gewertet werden kann, der aber trotzdem in seiner Art, besonders als Zeichner, Hervorragendes geleistet hat, der europäische Einfluss noch nicht bemerkbar; auch da nicht, wo er, was häufig geschah, Europäer abbildete, die er am kosmopolitischen Hofe seines fürstlichen Herrn in Isfahan häufig zu sehen Gelegenheit hatte. Es scheint mir nun eine nicht undankbare Aufgabe zu sein,



PIETRO PERUGINO, BEWEINUNG CHRISTI. PALAZZO PITTI, FLORENZ

den Künstler da zu beobachten, wo das Abendland mit seiner Kunst direkt an ihn herantrat, und in einem solchen Falle zu untersuchen, wie er sich mit einem europäischen Kunstwerke, das ihm vorlag und das er nachbildete, auseinanderzusetzen vermochte.

In der von mir in Gemeinschaft mit Eugen Mittwoch herausgegebenen Veröffentlichung von Zeichnungen Riza Abbasis wies ich in den Vorbemerkungen auf eine von ihm signierte und in Farben ausgeführte Miniatur hin, die die „Beweinung Christi" zum Vorwurf hat.[2] Dass es sich hier um eine Kopie eines abendländischen Werkes handelt, oder dass mindestens eine abendländische Beeinflussung vorliegt, hielt ich für



RIZA ABBASI, BEWEINUNG CHRISTI. MINIATUR. BERLINER PRIVATBESITZ

unverkennbar. Einzelne Motive schienen mir an Dürer zu erinnern, aber ich vermochte nicht, die direkte Vorlage nachzuweisen und behielt mir vor, „auf diese merkwürdige Beeinflussung später noch einmal einzugehen“. Der Weltkrieg hat mich verhindert, die Frage weiter zu verfolgen. Inzwischen hat Professor Oskar Fischel das Rätsel gelöst und erkannt, dass in dieser Miniatur eine freie Kopie der im Palazzo Pitti befindlichen „Beweinung Christi“ von Pietro Perugino vorliegt, jenes Hauptwerkes des grossen Umbrers, das er im Jahre 1495 für die Nonnen von Sta. Chiara in Florenz geschaffen hat.

Eine Gegenüberstellung der Abbildungen der beiden Kunstwerke überhebt mich eines eingehenden Beweises für die Richtigkeit dieser interessanten Entdeckung. Die Miniatur wiederholt die Komposition des Gemäldes und giebt die Hauptfiguren in der gleichen Stellung und Bewegung wieder. Durch die schlechte Erhaltung der Miniatur — die Deckfarbe ist an vielen Stellen abgesprungen — wird die Deutlichkeit der Darstellung öfters leider in Einzelheiten gemindert. Wenn den elf leidtragenden Personen drei weitere hinzugefügt sind, so möchte dies vielleicht auf das verschiedene Format zurückzuführen sein. Bei der Miniatur ist dieses gestreckter und schmaler als bei dem Gemälde, in Übereinstimmung mit dem für Einzelblätter persischer Miniaturmalerei üblichen Format, das sich vielleicht unbewusst dem Buchformate anschloss. Der Hintergrund mit zwei Zypressen, dem Stamme einer Platane und einem kleineren, von Vögeln belebten Blütenbaum weicht von dem des Gemäldes stark ab, wenn man nicht in der kulissenartigen Bildung des aufsteigenden, in weiche Hügelkuppeln auslaufenden Geländes eine Anlehnung an die beiden ebenfalls kulissenartig vorspringenden Bergformationen sehen will, zwischen denen sich auf dem Gemälde der Blick in die entzückende umbrische Landschaft aufthut. Die Abhängigkeit im Figürlichen ist bald stärker, bald schwächer; sie begnügt sich im allgemeinen mit der Übereinstimmung in der Haltung und in den Bewegungsmotiven, betrifft kaum den Ausdruck der Gesichter und nur in einzelnen Fällen das Kostüm und das Stoffliche. Um es kurz zu sagen, so hat der Perser den Vorwurf in die Sprache seines Landes übersetzt und, ohne sklavisch nachzuahmen, nur die ihm gewohnten Ausdrucksmittel zur Anwendung gebracht. Die Gesichter, zum Beispiel das des rechts vorne das Bahrtuch haltenden Mannes, zeigen einen stark semitischen Typus. Der Körper Christi in Stellung und Lage, das lange Haar und der spärliche Bartwuchs sind ziemlich genau übernommen; an die Stelle des Lendentuches ist jedoch ein kurzes Beinkleid getreten, das übrigens, wie infolge Abspringens der Deckfarbe zu erkennen ist, eine nachträgliche Hinzufügung ist. Ursprünglich war nur ein kurzes rotes Lendentuch vorhanden. Die Wundmale und die auf dem Gemälde im Vordergrunde liegende Dornenkrone fehlen, ein Umstand, auf den ich später noch zurückkommen werde. Besonders stark macht sich die Abhängigkeit von dem Vorbilde bei dem oben erwähnten knieenden Manne rechts unten bemerkbar; doch ist die Stellung des Knieens mit aufgestütztem rechten Bein in das beim Orientalen übliche Knieen mit geschlossenen Beinen umgewandelt. Der Rock mit den kurzen Oberärmeln und dem rechteckigen Halsausschnitt, sowie die Kopfdeckung sind, wenn auch letztere missverständlich, aus dem Gemälde übernommen. Auch Joseph von Arimathia kniet abweichend vom Gemälde mit beiden Knieen auf dem Boden. Während bei Perugino diese Figur in Stellung und Gebärde konventionell behandelt ist und in ihrer Pose Burckhardts scharfes Urteil über den Künstler zu bekräftigen scheint, hat der Orientale im Gegensatz dazu ihr mehr Empfindung zu geben vermocht. Wie er den weissbärtigen Alten den Leichnam inbrünstig umfassen, wie er ihn seinen Kopf über die Schulter des Herrn pressen lässt, wie dieser Greisenkopf selbst, ein bei Riza häufig wiederkehrender Typus[3], Trauer und Ergriffenheit zum Ausdruck bringt, ist in hohem Masse bemerkenswert und spricht zugunsten des orientalischen gegen den europäischen Künstler. Die Gestalten der trauernden Frauen sind dagegen in engem Anschluss an das Gemälde komponiert. Wie dort hält die erste, hinter Joseph von Arimathia stehende Frau mit gesenktem Kopf die Hände vor dem Kinn gefaltet, stützt die zweite mit beiden Händen den Kopf Christi, hält eine dritte (auf dem Gemälde Maria, die Mutter des Herrn) seinen linken Arm, und kniet eine vierte mit gefalteten Händen zu seinen Füssen; und auch jene, den Höhepunkt des kompositionellen Aufbaues im Gemälde bildende Frauengestalt fehlt nicht, die in tiefer seelischer Ergriffenheit, in Trauer und Erstaunen, die Arme emporhebt. Wenig glücklich ist dagegen der grossköpfige, wiederum stark semitisch charakterisierte Mann gezeichnet, der die Stelle des den linken Abschluss bildenden sinnenden Jüngers einnimmt und nur in der missverstandenen Handhaltung eine Anlehnung an das Gemälde zeigt.



MARIA MIT DEM KINDE. INDISCHE MINIATUR IN DER ART DES FRANS FLORIS

Freie Erfindungen sind der mit einer Gebärde der Devotion die Arme über der Brust kreuzende Mann und eine weibliche Figur, die mit der einen Hand den Kopf des Heilands stützt, während sie die andere vor die tränenden Augen presst. Die aus drei stehenden Figuren zusammengesetzte Gruppe am rechten Bildrande nehmen auf der Miniatur vier Gestalten ein, die wie dort und in teilweiser Anlehnung an den Vorwurf sich zu unterhalten scheinen. Was das Kostüm betrifft, so zeigt die Miniatur persische Formen: die Männer tragen durchschnittlich grosse weisse, um eine spitze farbige Mütze gewickelte Turbane, die Frauen entweder die grossen, spitz auslaufenden Baretts der Zeit oder merkwürdige goldene kronen- oder diademartige Kopfbedeckungen, die nach hinten in einen geschwungenen Haken auslaufen. Ich möchte annehmen, dass der persische Künstler zu diesen phantastischen Gebilden, die mir sonst aus Darstellungen nicht bekannt sind, durch die missverstandenen Tücher und flatternden Schleier verführt worden ist, die den Kopfschmuck der Frauen auf dem Gemälde bilden. Die stark farbigen Stoffe der persischen Gewänder sind teilweise gemustert; so besteht der Rock des Joseph von Arimathia aus einem hellvioletten Goldbrokat mit Tierfiguren, einem jener prächtigen Stoffe, wie sie die Hofmanufaktur des Schahs im sechzehnten bis siebzehnten Jahrhundert hergestellt hat. Als Bahrtuch dient ein weisses Leinentuch, mit aufgedrucktem blauem Rankenmuster; den Boden bedeckt ein prächtiger, in dunkelgrauen Tönen gehaltener Teppich strenger Zeichnung, dessen von oben gesehene Wiedergabe den für die persische Malerei der Zeit charakteristischen Mangel an Perspektive klar zur Anschauung bringt.

Die dunklen Farben des Teppichs und der Gewänder Christi und Josephs, der graue Stamm der Platane geben in Verbindung mit dem Weiss des Bahrtuches eine sicher nicht ungewollte Folie für den nackten Körper Christi und zeigen eine dem Ernst des Vorwurfs entsprechende Farbenstimmung. Hierzu stehen die bunten Trachten der sonstigen Figuren, die rosa und hellblau gehaltenen Bergformationen des Hintergrundes und des goldenen Himmels in einem starken Gegensatz. Irgendwelche Farbenübereinstimmung der Miniatur mit dem Gemälde ist nicht vorhanden. Es ist also mit Sicherheit anzunehmen, dass der Künstler letzteres im Original nicht gekannt, und dass ihm nur eine farblose Kopie, vielleicht ein Stich oder eine Zeichnung, vorgelegen hat, die er nicht sklavisch kopiert, sondern unter Hinzufügung neuer Motive frei nachgebildet und umgeschaffen hat, unter Wahrung der ihm eigentümlichen Manier und der Trachten und Gewohnheiten seines Landes.

Eine derartige Beeinflussung der persischen Miniaturmalerei durch europäische Kunstwerke hat man in einzelnen Fällen auch schon für die ältere Zeit feststellen zu können gemeint. F. R. Martin glaubt in zwei wundervollen Kriegerfiguren, Zeichnungen aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, den Einfluss altgriechicher Vasenmalerei, die im gräzisierten Turkestan durch Funde leicht wiedererstehen konnte, zu erkennen (a. a. O, I. Pl. 55 und II. S. 32 ff.). Er weist ferner mit Recht darauf hin, dass zu jener Zeit des Höhepunkts der mongolischen Weltmacht europäische Kunstwerke als Geschenke der abendländischen Gesandtschaften, eines Don Ruy di Clavijo, des Gesandten Heinrichs III. von Kastilien, in die Hauptstädte Timurs,

nach Samarkand, Buchara und Herat, gelangten, dass die Mönche und Missionare, die jene Gebiete auf dem Wege nach Indien und China besuchten, miniaturengeschmückte Missalen und Heiligenbücher mit sich hatten, die ohne Zweifel auf die zu jener Zeit dort blühende Miniaturmalerei nicht ohne Einfluss geblieben sind. Als Beweis führt Martin auf bestimmten Miniaturen die europäisch anmutende Bildung von Figuren und Genien an, das Vorkommen italienischer Waffen und Geräte, Kampfszenen, die an ähnliche abendländische Vorwürfe (zum Beispiel den Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen) erinnern. Bei einer Gruppe von Federzeichnungen, die mit Vorliebe geflügelte Genien, ihre Reigen und ihr überirdisches Schweben in meisterhafter Weise darstellen (a. a. O. Pl. 57. 58), kann man schwer annehmen, dass sie ohne Kenntnis ähnlicher Vorwürfe der italienischen Malerei geschaffen worden sind. Oder ist das Umgekehrte der Fall? Hat ein Botticelli jene Meisterwerke, die Martin der timuridischen Malschule, ich mit Schulz (a. a. O. Taf. 72) fast ein Jahrhundert jünger ansetzen möchte, gekannt, und ist er bei seinen ähnliche Vorwürfe behandelnden Zeichnungen und Gemälden etwa durch sie beeinflusst worden? Jenen Vermutungen soll in diesem Zusammenhange nicht weiter nachgegangen werden. Es sei hier nur hervorgehoben, dass die nach dem Orient gebrachten europäischen Kunstwerke die Phantasie der orientalischen Künstler besonders erregt und zur Nachbildung gereizt haben.

Je mehr die politischen und merkantilen Beziehungen mit dem Orient zunahmen, um so mehr steigerte sich die Bekanntschaft mit dem europäischen Kunstschaffen. Zu nennen sind hier die abendländischen Gesandtschaften, die Schah Abbas I. zum Kampf gegen die Türken zu gewinnen oder Handelsbeziehungen anzuknüpfen suchten, ebenso wie die englischen, französischen, italienischen, deutschen und holländischen Kaufleute, Ordensbrüder und Abenteurer, die Persien im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert bereisten, und deren Gesandtschaftsberichte und Reisebeschreibungen eine Fülle von wichtigen Nachrichten nicht nur allgemein kultureller Art, sondern auch über künstlerische Dinge enthalten.[4]

Wir erfahren, dass zum Beispiel der spanische Gesandte Figueroa im Jahre 1619 die Bildnisse des Infanten und der Königin von Frankreich,[5] und dass der Gesandte der holländisch-ostindischen Kompagnie im Jahre 1652 ein Schlachtenbild dem Schah überreichte.[6] Im Bazar von Isfahan hielt ein venezianischer Kaufmann wertlose Bilder von fürstlichen Persönlichkeiten für teueres Geld feil,[7] und armenische Kaufleute brachten aus Venedig oder Livorno Kostümbilder und Darstellungen von Kurtisanen.[8]

Wie der französische Goldschmied Tavernier berichtet (IV. 562), unterrichteten zwei holländische Maler Schah Abbas I. im Zeichnen, und gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts kam auch ein deutscher Maler an den Hof, der seine Ausbildung in Italien genossen hatte, und von dem ein Historienbild erwähnt wird (a. a. O. I. S. 223). Dass sich in einem Lusthause des Schahs bei Isfahan im Jahre 1637 drei grosse Historienbilder und in den Palästen der hohen persischen Würdenträger Kostümbilder europäischer Herkunft befanden, erfahren wir durch den Holsteiner Olearius, der ebenso wie Pietro della Valle seinen eigenen Zeichner mit sich geführt hatte.[9]

Ausser Gemälden brachten die armenischen und europäischen Kaufleute natürlich auch Kupferstiche und Holzschnitte nach Persien. Wir finden sie häufig in jenen Albums, in denen man die einheimischen Miniaturen und Kalligraphien einklebte und sammelte, wie jene von reichen ornamentalen Randleisten umgeben. Diese Aufbewahrungsart zeigt, dass man die europäischen Kunstblätter den eigenen Malereien und den höher als diese bewerteten Schriftproben mindestens gleich achtete. Es konnte nicht ausbleiben, dass das Vorhandensein von Beispielen der europäischen Tafelmalerei und der Griffelkunst in Verbindung mit der Wertschätzung, die alle ausländischen Produkte in steigendem Maasse genossen, die einheimische Kunstübung stark beeinflussten. Derjenige persische Maler, „der zuerst europäische Bilder nachgeahmt und verbreitet" haben soll, ist Maulana Scheich Mohammed Schirazi (Schulz a. a. O. S. 183). Er arbeitete unter Schah Abbas I. im Palais, das heisst er war einer der in der königlichen Malakademie angestellten Hofmaler. Schon dieser Herrscher soll junge Künstler zu ihrer Ausbildung nach Italien gesandt haben; bestimmt wissen wir das von seinem Nachfolger Abbas II. (1642—1667), auf dessen Geheiss Mohammed Zaman, Sohn des Hadji Jussuf, nach Rom ging. Zum Christentum übergetreten, kehrte er unter dem Namen Paolo Zaman nach Persien zurück, musste aber vor dem Fanatismus seiner Landsleute nach Indien flüchten, wo ihn Schah Djehan aufnahm (a. a. O. S. 195). Martin ver-

öffentlicht zwei bezeichnete Blätter dieses Künstlers, den „Besuch der Elisabeth bei Maria" und die „Flucht nach Ägypten" (a. a. O. Pl. 173). Bei beiden Miniaturen wird von dem Künstler in einer Beischrift hervorgehoben, dass er sie für den Schah gefertigt habe, erstere im Jahre 1678, letztere in Isfahan. Es ist kein Zweifel, dass hier Kopien nach italienischen Vorbildern aus der Bologneser Schule vorliegen.

Zahlreich sind die Darstellungen der Madonna mit dem Kinde. Hier (Seite 261) sei eine noch nicht veröffentlichte sehr reizvolle Miniatur abgebildet, von der es zweifelhaft sein könnte, ob sie der persischen oder der indo-persischen Kunst zuzuweisen ist. Für letztere Herkunft spricht die Betonung des Hintergrundes mit der üppigen Landschaft. Auch dieses Blatt geht auf ein europäisches Vorbild, vielleicht auf ein Bild in der Art des Frans Floris zurück.[10] Sicher eine indisch-islamische Arbeit ist die auf Seite 257 wiedergegebene kleine Miniatur, die nach dem Urteil von Wilhelm Valentiner als eine Kopie eines Gemäldes von Jacob van Ruisdael oder Jan Wijnants anzusehen ist. Weniger in der Landschaft mit dem sorgfältig ausgeführten Baumschlag, als in der Staffage macht sich die orientalische Ausdrucksweise hier bemerkbar. Dass die indischen Mogul-Kaiser, vor allem Akbar (1556—1605), die europäische Malerei schätzten und Gemälde sammelten, ist bekannt.[11]

Die von orientalischen Künstlern gefertigten Miniaturen mit christlichen Darstellungen mögen zumeist für die im Lande selbst ansässigen Christen hergestellt sein. Für die Hauptstadt Persiens, Isfahan, kommt als Abnehmer vor allem die Armenier-Gemeinde des Vorortes Djulfa in Betracht. Hier hatte Abbas I. nach seinem georgischen Feldzuge die aus dem Kaukasus exilierten Armenier angesiedelt und den neuen Wohnort nach dem verlassenen Djulfa am Araxes benannt. Diese blühende Christengemeinde erfreute sich der besonderen Gunst des toleranten Herrschers; ihre Kathedrale geht auf jene Zeit zurück, beherbergt aber meines Wissens keine bedeutenderen Kunstwerke oder etwa aus Europa stammende Gemälde. Die noch heute vorhandenen grotesken Schildereien mit Szenen aus dem Alten Testament sind künstlerisch wertlose einheimische Machwerke. Sie sollen im Auftrage eines reichen armenischen Kaufmanns hergestellt worden sein und erregten mit ihren wilden Darstellungen des Jüngsten Gerichts und mannigfaltiger Marterszenen bei der mohammedanischen Bevölkerung grossen Anstoss.[12] Auf diese und auf die grosen Repräsentationsbilder, die im Auftrage der persischen Fürsten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts für ihre Schlösser von den Hofmalern angefertigt wurden, und in denen sich nicht nur in dem Vorkommen europäischer Figuren fremder Einfluss bemerkbar macht, sei hier nicht näher eingegangen. Die bekanntesten sind die grossen Wandgemälde in der Vierzig-Säulen-Halle zu Isfahan (Schulz a. a. O. S. 60). Diese Repräsentationsbilder sind von geringem künstlerischen Wert und lassen sich nicht mit den äusserst reizvollen Freskomalereien vergleichen, die wir in den verfallenen kleineren königlichen Lustschlössern älterer Zeit in kümmerlichen Resten bewundern können, zum Beispiel in dem von Abbas I. vor 1627 errichteten Schloss von Aschraf am Kaspischen Meere. Hier kommt ebenso wie in den gleichzeitigen Fliesengemälden der reine persische Stil ohne europäischen Einschlag zum Ausdruck; sie stehen den besten Miniaturen der Zeit nicht nach.[13]

Kehren wir zu unserer Miniatur des Riza Abbasi zurück. Nach den obigen Ausführungen dürfte es nicht auffallend sein, dass dem Künstler eine zeichnerische oder gravierte Nachbildung des berühmten Gemäldes des Perugino in die Hände fiel; sei es dass diese Kopie durch einen italienischen oder armenischen Händler, sei es dass eine solche durch einen der genannten persischen Künstler aus Italien nach Isfahan gekommen war. Vielleicht handelt es sich auch hier um den Auftrag eines reichen armenischen Christen von Djulfa. Signiert hat sich der Künstler in der Mitte der Miniatur auf dem Hintergrunde unten zwischen dem grossen Baumstamme und den Zypressen in der knappen Form „Zeichnung des niedrigen Ali Riza". Wenn er hier den Beinamen Abbasi und die üblichen Zusätze, dass Allah seinen Sünden verzeihen oder seine Fehler verhüllen möge, fortgelassen hat, so möchte eine Erklärung darin gegeben sein, dass ihm der Beiname Abbasi und der Hinweis auf Allah auf einer christlich-religiösen Darstellung nicht am Platze zu sein schienen. Ist doch der Name Abbasi, wie Mittwoch (a. a. O. S. 6-7 und 12-13) ausführt, nicht ein weltlicher Ehrenname, den der Schah seinem Hofmaler und Liebling verliehen hat, sondern ein religiöser Ehrenname und eine Art von Familienname, der darauf hinweist, dass der Künstler ein Abkömmling des Propheten ist und seinen Stammbaum von dem Imam Abbas, dem fünften Sohn des Ali herzuleiten vermag.[14] Die Namen Ali und

Riza sind allerdings auch die Namen von Imamen, aber es sind gebräuchliche Namen, wie sie jeder dritte oder vierte schiitische Perser führt; sie gelten nicht als Ehrentitel, sie stempeln nicht den Träger des Namens zu einem „Sejjid", einem „Herrn" und Prophetenabkömmling. Ein Hinweis auf diese religiöse Würde mochte dem Künstler auf einer Darstellung aus der christlichen Lehre unstatthaft und unschicklich erschienen sein. Auch den Propheten, einen Imam oder heiligen Mann darzustellen scheut sich der Perser; wenn er es thut, so verhüllt er das Antlitz desselben.[15] Man darf trotz der Bedeutung, die die Malerei im persischen Kulturgebiet des Islams gewonnen hat, nicht vergessen, dass die Orthodoxie ihr stets feindlich gegenüberstehen musste, dass „den Strenggläubigen die Malerei eine fremdartige, nur geduldete, sozusagen anonyme Kunst, ein Kind der Laune von Herrschern und Grossen war, kein nationales Bedürfnis." Das ist zugleich ihre Stärke und ihre Schwäche gewesen. Die persische Malerei musste zu grunde gehen, als sie nicht mehr die privilegierte Kunst des Hofes und einer raffinierten Gesellschaftsschicht war, als diese Gesellschaft mehr Gefallen an ausländischem Kunstschaffen fand und auch in der Malerei nur mehr das Abbild des Fremden, nicht mehr die einheimische Kunstübung zu schätzen wusste.

Wir erwähnten schon oben, dass auf unserer Miniatur, im Gegensatz zu dem Gemälde Peruginos, die Wundmale und die Dornenkrone fehlen. In diesem Umstande möchte ich das Bestreben des Künstlers erkennen, der christlichen Lehre keine mit der islamischen unvereinbaren Zugeständnisse zu machen. Lehnt doch der Islam, der sonst die Christologie weitgehend übernommen hat, die Gottheit Christi und den Kreuzestod ab (Koran IV. 156). Die übliche Lehre ist, dass an Stelle von Jesu ein anderer gekreuzigt worden sei, entweder einer seiner Genossen (z. B. Judas) oder aber, wie es Johannes Damascenus vom Islam berichtet, der Schatten Jesu.[16]

Unsere Miniatur ist unstreitig keine der besten Schöpfungen Riza Abbasis; man hat sie ihm sogar absprechen und einer jüngeren Zeit zuweisen wollen (Schulz a. a. O. S. 75); meines Erachtens mit Unrecht. Abgesehen davon, dass sich der Künstler vor allem in farblosen Zeichnungen und nur selten in Miniaturmalereien auf der Höhe seines Könnens zeigte, haben ihn hier die Abhängigkeit, in der er sich von dem italienischen Vorbilde befand, und vielleicht auch die religiösen Bedenken, die ihm der Vorwurf machte, ungünstig beeinflusst und seine Unbefangenheit gehemmt.

Wie viel freier und deshalb auch künstlerisch besser erscheint Riza Abbasi, wenn er einen ihm zusagenden Vorwurf behandelt! Ein Beweis dafür ist das gleichfalls stark farbige Blatt mit einem Liebespaar, das vor neun Jahren in dieser Zeitschrift veröffentlicht worden ist. Trotz der Abhängigkeit, in der sich der Künstler bei unserer Miniatur von der italienischen Vorlage befand, beweist aber gerade der Umstand, dass er nicht sklavisch kopierte, dass er z. B. die rhythmische Geschlossenheit der italienischen Komposition nicht übernahm, seinen Charakter; er bleibt auch hier sich selbst getreu. Und so ist diese persische „Beweinung Christi" in gewissem Sinne höher zu bewerten, als manche gefälligere Arbeit des Künstlers.

1 Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlgn. 1904. S. 143ff.) und Ein neues Blatt von Rembrandts indischen Zeichnungen (ebendort 1909. S. 283ff.).

2 F. Sarre und E. Mittwoch: Zeichnungen von Riza Abbasi. München 1914. S. 3. Abb. 2.

3 ebendort Taf. 2—4b, 28b, 29b, 32. — F. R. Martin: The Miniature Painting and Painters of Persia. London 1912. Pl. 159. — Ph. Walter Schulz: Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Leipzig 1914. Taf. 160, 163. — Derselbe: Die Wahrheit über Riza Abbasi, den Maler. Zeitschr. f. Bild. Kunst. 52. Jahrg. S. 80.

4 Goethe hat die bemerkenswertesten dieser Werke, die unendlich wertvoller sind als die oft eilig verfassten und auf Effekt berechneten modernen Reisebeschreibungen, eingehend studiert, als er sich mit östlicher Literatur beschäftigte. Vgl. Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-östlichen Divans. Jubil.-Ausgabe. V. Band mit Einleitungen und Anmerkungen von Konrad Burdach.

5 L'Ambassade de Don Garcia de Silva Figueroa en Perse. Paris 1667. S. 231.

6 Voyage de Corneille le Brun en Perse. Amsterdam 1718. S. 222.

7 Petri della Valle Reiss-Beschreibung in die Orientalischen Länder. Genf 1674. III. S. 14.

8 Les six Voyages de Jean Baptiste Tavernier. Utrecht 1712. IV. S. 47.

9 Moscovitische und persianische Reisebeschreibung, herausgegeben durch Adam Olearius. Schleswig 1656. S. 531.

10 Auf dieser Miniatur wiederholt sich eine Geste der Grablegungs-Miniatur in der Art, wie ein Tuch an zwei Zipfeln emporgehoben wird; aber diese Übereinstimmung ist wohl nur eine zufällige.

11 Graf F. A. von Noer: Kaiser Akbar. Leiden 1885. II. S. 326.

12 William Ouseley: Travels in various countries of the east, more particularly in Persia. London 1819. S. 46. — George N. Curzon: Persia. London 1892. S. 54. — Schulz a. a. O. S. 59.

13 F. Sarre: Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1910. S. 102ff. Taf. 71—74. Abb. 117, 119, 148—150.

14 Zu dieser Frage haben sich in ihren Besprechungen Prof. E. Littmann (Götting. Gelehrte Anzeigen 1917 S. 604) und Dr. Ph. W. Schulz (Zeitschr. für Bild. Kunst a. a. O. S. 74) geäussert.

15 Z. B. auf der oft in der Miniaturmalerei wiedergegebenen Szene der Himmelfahrt Mohammeds auf dem Fabelreittier Borak.

16 Gütige Mitteilung von Prof. C. H. Becker. Vgl. seinen Aufsatz: Christliche Polemik und islamische Dogmenbildung. Zeitschr. f. Assyriologie. 25. Band. S. 175 ff.



KOPENHAGEN, HÄUSERREIHE BEI NYHAVN
AUS „ALT-DÄNEMARK", DELPHIN-VERLAG, MÜNCHEN

KOPENHAGEN

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTE DES STADTBAUES

VON

ALBERT DRESDNER

II

Schluss

Dass die Gleichartigkeit der Bauweise keineswegs zu totem Schematismus zu erstarren braucht, davon kann man sich in Kopenhagen überall überzeugen. Wenn der Blick die Strassenwandungen abtastet, so erfühlt er sogleich instinktiv die feinen Abwechselungen in Dimensionen und Bauformen, die eingehendere Betrachtung dann durchweg bestätigt findet. Bemerkenswert ist dabei, wie bequem und natürlich sich auch sttärkere Abwandelungen der Strassenfront in Gestalt von Monumentalbauten in sie einordnen. So in der Bredgade, die durch eine Anzahl schöner Adelspaläste im Barock- und Rokokostile oder Klassizismus, zum Teil mit Ehrenhöfen nach der Strasse zu, ihr Gepräge erhält. Sehr reich an vorzüglichen Motiven ist ferner die noch fast ganz unberührt erhaltene Strandgade auf Christianshavn, wo z. B. der durch eine schlichte Mauer mit Portal verbundene Doppelpalast der Asiatischen Kompanie geradezu als Muster- und Meisterbeispiel der Behandlung des Problems der Eingliederung eines Monumentalbaus in eine Strassenfront dienen kann. Zur Belebung und Bereicherung des Strassenbildes dient ferner die bereits berührte, vom Barock mit Vorliebe und Geschmack durchgeführte Aufstellung von Kirchen als Abschluss und Blickpunkt eines Strassenzuges. Auf Christianshavn hat nach diesem Grundsatze die Strandgade

ihre Schlussfassung durch die Christianskirche erhalten, wobei besonders zu bewundern ist, wie glücklich für den beabsichtigten Zweck die Dimensionen des Kirchenbaus so gewählt worden sind, dass er den Strassenrhythmus mit einem monumentalen Akzente schliesst und hebt, ohne ihn doch durch anspruchsvolle Wucht zu stören oder zu hemmen. Schliesslich darf ein letztes Element nicht vergessen werden, durch das das Kopenhagener Stadtbild an vielen Stellen abwechslungsreich und bedeutend gestaltet wird: die Türme. Mit gutem Fug hat man Kopenhagen die „Stadt der schönen Türme" genannt. Der Petri- und der Nikolaiturm, der schlanke Heiggeistturm, der lustige Börsenturm, der Turm der Erlöserkirche auf Christianshavn mit seiner aussen herumgeführten Treppe und noch mancher andere sind geistvoll-lebendige Lösungen und Bildungen; dazu hat der Meister des Neubaues von Christiansborg es verstanden, den Turm des Schlosses an die Überlieferung anzuknüpfen und ihm doch wieder eine eigene wirksame Form zu geben, und auch Nyrops Rathausturm kann neben den trefflichen älteren Brüdern in Ehren bestehen. Alle diese Türme aber sind auf das vorteilhafteste so in das Stadtbild eingeordnet, dass sie sich überall in die Strassen- und Platzräume eingliedern, als Teil in sie eingehen, als wirksame Hintergründe das Auge vom Nahen zum Fernen leiten und in das Enge und Intime die Weite und Ausdehnung der grossen Stadt hineintragen. Vielleicht ist die Meisterschaft dieser Anordnung zuletzt nur darin begründet, dass in einer Stadt, die als Ganzes organisch und gesund gestaltet ist, die einzelnen Elemente auf natürliche Weise und gleichsam von selbst die ihnen gebührenden, für sie und den Stadtkörper vorteilhaftesten Plätze finden. Als ein besonders ausgezeichnetes Beispiel erwähne ich die Slotsholmgade zwischen der Börse und den Ministerialgebäuden, eine jener für Kopenhagen charakteristischen platzartigen Strassenbildungen, deren Rechteck durch den im Hintergrunde erscheinenden Turm der Erlöserkirche auf das bedeutendste und anziehendste geschlossen und erhöht wird.

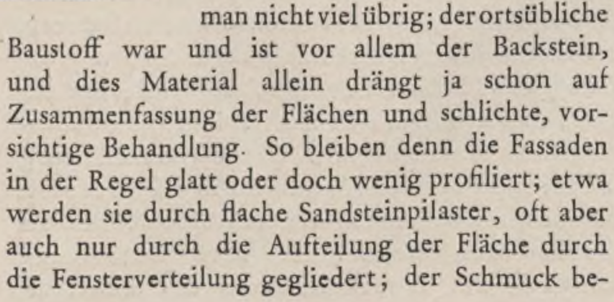


KOPENHAGEN, TURM DER PETRI-KIRCHE. AUS „ALT - DÄNEMARK", DELPHIN-VERLAG, MÜNCHEN

❀

Noch ist zweier Momente zu gedenken, die die intime Wirkung der Kopenhagener Stadtbildung verstärken und selbst mitbestimmen. Das ist die ortsübliche Behandlung des Monumentalbaus und die Verwendung der Farbe im Stadtbilde.

Wenn Kopenhagen sich seiner Anlage nach zu einer Barockstadt entwickelt hat, so hat es sich in der Behandlung seiner monumentalen Bauten von je merkwürdig antibarock erwiesen. Nie hat man hier an dem pompösen Pathos, der üppigen Fülle, der rauschenden Bewegung, der eigenwilligen Laune der Barockbaukunst Geschmack gefunden; vielmehr hat man die Formen der Paläste und öffentlichen Bauten immer vorsichtig zurückgehalten, das Flächige der Fronten stark betont, in Ausstattung und Schmuck die grösste Sparsamkeit gezeigt. Der auf Flächenwirkung abgestimmte Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts ist daher in Kopenhagen mit Freude empfangen und zu einem Lieblingsstile ausgebildet worden. Die neue Christiansborg, der Jörgensen in Anknüpfung an den früheren Bau gemässigte Barockformen gegeben hat, scheint den Kopenhagenern schon zu stark ausgebildet und stösst auf Missbehagen. Auch für das dort gewählte Material, den Haustein, hat man nicht viel übrig; der ortsübliche



Baustoff war und ist vor allem der Backstein, und dies Material allein drängt ja schon auf Zusammenfassung der Flächen und schlichte, vorsichtige Behandlung. So bleiben denn die Fassaden in der Regel glatt oder doch wenig profiliert; etwa werden sie durch flache Sandsteinpilaster, oft aber auch nur durch die Aufteilung der Fläche durch die Fensterverteilung gegliedert; der Schmuck be-



KOPENHAGEN, KANALBILD AM FISCHMARKT

schränkt sich zumeist auf eine reichere Ausstattung des Portals oder eine Wappenskulptur über der Tür oder im Giebelfelde. Die freigebige plastische Ausstattung, die der Barock so liebte, fehlt in Kopenhagen so gut wie ganz. Es mangelt den Baulichkeiten dieses Stiles nicht an Monumentalität; der sehr sichere, kaum je in Kleinlichkeit verfallende Sinn für die Verhältnisse und das Gewicht der in ihrer ganzen Breite und Masse frei und rein sich entfaltenden Mauerflächen giebt ihnen monumentale Haltung, und Gebäude, wie die Kaserne in der Sölvgade oder das nahe Garnisonskrankenhaus, können geradezu als schöne Beispiele monumentaler Wirkung bei einfachen Mitteln dienen. Nur hält sich diese Wirkung in bestimmten Grenzen: sie ist schlicht, gedämpft, diskret, oft vielleicht nur dem geschulten Auge erkennbar, und sie erwächst nicht aus der Originalität der architektonischen Einzelleistung, sondern aus der zuverlässigen Grundlage eines sehr erfahrenen und gut gezogenen Durchschnittsgeschmackes. Auch sind unter den vielen in Alt-Kopenhagen verstreuten Bauwerken dieses Stiles, den Adels- und Bürgerpalästen, Amtshäusern usw., die zu zählen, die überhaupt den Anspruch erheben, für sich etwas vorzustellen, und sich räumlich als eigene Gruppe absondern; um so leichter und williger ordnet sich die grosse Mehrzahl davon in die Strassenfluchten ein und bindet sich mit ihnen zu einheitlichen Fronten. Denn in Kopenhagens Monumentalbauten und Bürgerhäusern lebt die gleiche Gesinnung, derselbe Geist. Es ist der Geist der Rasse, der aus beiden spricht: einer Rasse, die durchaus bürgerlich orientiert ist, die das Laute ablehnt und das Diskrete liebt, die kein Behagen an starken Mitteln und Wirkungen, wohl aber Freude an feineren Nüancen hat, und die weniger zur Genialität und Originalität, als zu kluger, beharrlicher und erfolgreicher Pflege und Entwickelung des Talentes geeignet und befähigt erscheint. Es ist derselbe Geist, sozusagen der Geist des hohen Niveaus, der die ganze dänische Malerei, von Jens Juel bis zu Wilhelm



KOPENHAGEN, DRONNINGSGADE MIT DER ERLÖSERKIRCHE
AUS „MEBES, UM 1800", VERLAG BRUCKMANN, MÜNCHEN

Hammershöi, beherrscht und den man auch in der Entwickelung und den Leistungen der dänischen Literatur wiedererkennen wird; und unter den Quellen, aus denen der Reiz Kopenhagens als Stadt entspringt, ist eben diese vielleicht die mächtigste, dass man diese Stadt durchaus als die einheitliche Schöpfung einer Rasse empfindet, die sich ihres Wesens sehr bewusst ist, die ihre Grenzen nicht forciert und kaum je instinktlos wird.

Die Farbe bildet im Kopenhagener Stadtbilde allgemein ein bedeutendes Element. Die feuchte Seeluft giebt den Backsteinmassen, den Kupferdächern und Kupferhelmen eine schöne Patina, dämpft das Grelle ab, verschmilzt die Töne miteinander. Zudem ist es alte Sitte, dass die Bürgerhäuser mit einem farbigen Anstrich versehen werden, und diese Sitte hat sich glücklicherweise auch heut noch in weitem Umfange erhalten. Rot, rotbraun, gelb sind die bevorzugten Farben; auf dem Graubrüdermarkt ist, wenn ich recht berichtet bin, der Versuch gemacht worden, unter Leitung von Künstlern die farbige Bemalung systematisch durchzuführen, und hier sind mit glücklichem Erfolge auch mehrere andere Farbentöne zur Verwendung gelangt. Diese farbige Behandlung der Häuserfronten bringt einen frischen und erfreulichen Zug in die Strassenbilder und schafft ein wertvolles Gegengewicht gegen die Gleichartigkeit in der Bildung der Fluchtlinien. Deren horizontal gerichteter Zug wird aufgehalten durch die vertikalen Schichten der bunt abwechselnden Hausfarben, die hier durch die Zeit gebleicht matt schimmern, dort wohl ganz in Grau sich auflösen, dann aber wieder in einem kraftvollen Rot aufblühen und so die strenge Blockfront durch Akzente von freier rhythmischer Verteilung heben

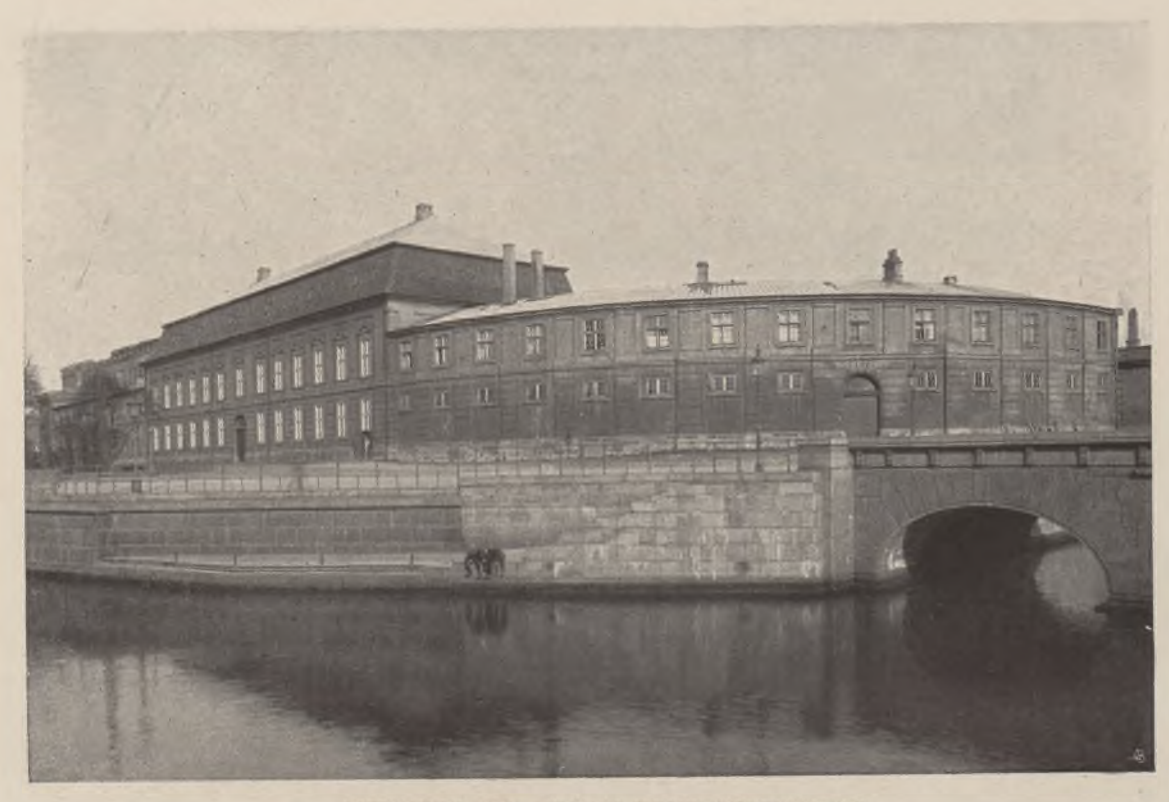


KOPENHAGEN, DIE BÖRSE
AUS „ALT-DÄNEMARK", DELPHIN-VERLAG, MÜNCHEN

und gliedern. Dazu tritt jedoch noch eine zweite Wirkung. Die Farbe verstärkt die körperliche Wirkung der flächig gehaltenen Häuser, sie treibt sie hervor und sie erzeugt daher eine optische Illusion, durch die man die Strasse als enger und dichter empfindet, als sie in Wirklichkeit ist. Das alles kommt zusammen, um dem, der in Kopenhagen umherwandert, das Gefühl zu geben, als befände er sich in einem behaglichen alten Familienhause, einem Hause mit hellen Sälen, bequemen Stuben, dann wieder dunkleren Kammern und Korridoren und manchem wunderlichen Winkel, und überall scheinen von den Wänden die gedämpften Farben alten guten Hausrats zu leuchten, der die Bewohner schon seit langem durch den Wandel der Zeiten begleitet hat. Das ist ein Reiz, ein Zauber, darf man selbst sagen, den wohl kaum eine zweite Gross- und Weltstadt mit Kopenhagen teilt.

❀

Gegen das Jahr 1870 begann Kopenhagen mit seinen Wällen aufzuräumen, und nun setzte die typische Entwickelung zur modernen Grossstadt ein. In einem halben Jahrhundert ist der Umfang der Stadt so gewachsen, dass die Altstadt mitsamt ihren Erweiterungen aus der Barockzeit nur noch wie eine Scholle in dem Häusermeere schwimmt. Die Wälle verwandelten sich in bekannter Weise in Boulevards und teilweise in Parkanlagen. Der Raum zwischen den Boulevards und der Kette der drei zusammenhängenden Binnenseen im Rücken Kopenhagens, der noch in engstem Anschlusse an den Plan der alten Stadt bebaut werden konnte, war schnell ausgefüllt; dann sah sich die Stadt nach dieser Richtung (Nordwesten) hin zunächst gehemmt, da der ganze Verkehr über die Seen sich auf wenige Brücken werfen muss. Die Besiedelung des jenseitigen Geländes erfolgte daher grossenteils durch Umfassung von beiden Seiten. Im Osten umging die Stadt das



KOPENHAGEN, KGL. REITHAUS SCHLOSS CHRISTIANSBORG
AUS „MEBES, UM 1800", VERLAG BRUCKMANN, MÜNCHEN

Kastell, eine fein disponierte Militäranlage des achtzehnten Jahrhunderts, die jetzt, in einem Park eingebettet, eine Art Museumsstück bildet; sie folgte der Küstenlinie des Sundes, griff immer weiter hinaus, bis sie den Rand des Tiergartens erreicht hatte, und schob sich von dieser Seite in den Raum hinter den Seen hinein. Im Westen schmolz Kopenhagen schnell mit der Gemeinde Frederiksberg zusammen, und auch von dieser Flanke her rückte die Bebauung in das Gelände jenseits der Seen vor. Auf diese Weise wurden die abschnürenden Wasserflächen umgangen; sie liegen nun längst ganz innerhalb der Stadtbebauung, und in den jüngsten Jahrzehnten ist die Ausdehnung der Stadt auch nach Nordwesten gewaltig fortgeschritten und hat eine ganze Anzahl ländlicher Gemeinden aufgesogen, während sich Kopenhagen zugleich von Christianshavn her tief in die Insel Amager eingefressen hat. Ein ganz neues Kopenhagen ist so entstanden. Die Planung der neuen Stadtteile erhielt ein gewisses Gerippe in den grossen Ausfallsstrassen, die nach allen Richtungen vorstossen, und in Ringstrassen, die die Richtung der Seenkette wiederholen; freilich ist auch hier die Grossaufgabe einer modernen Stadtanlage nicht mit allgemeiner, zielbewusster Planmässigkeit durchgeführt und Fehler sind daher nicht vermieden worden: so hat man es im Nordosten der Stadt zugelassen, dass die Küste des Oeresundes — zum Teil in recht übler Weise — verbaut und damit ein grosser Reiz des Stadtbildes verschüttet wurde, und die Umbauung der schönen Seenflächen hätte sich berechneter durchführen und deren Wirkung für die neuen Stadtteile nachdrücklicher und vorteilhafter ausnützen lassen.

Auch die bedeutendste Monumentalaufgabe, die die Stadterweiterung stellte, die Ausbildung des Rathausplatzes zu einem neuen Zentralplatze, ist, wie bereits früher angedeutet wurde, nicht in vollkommener Weise gelöst worden, und die nachteiligen Folgen dieser Versäumnis äussern sich darin, dass der Verkehr, der sich in den besten Teilen der Stadt auf bequeme Weise ordnet, hier verwirrend wie ein ungeregelter Strom in allen Richtungen die Platzfläche überflutet. Um so wertvoller, dass Nyrops Rathaus den Platz vor völliger Haltlosigkeit und Unräumlichkeit bewahrt hat. Dieser Bau ist ein gutes Stück Neu-Kopenhagener Architektur:



KOPENHAGEN, ECKHAUS IN DER BREDGADE
AUS „ALT-DÄNEMARK", DELPHIN-VERLAG, MÜNCHEN

ein mächtiger, ungebrochen zusammengehaltener Backsteinwürfel, von einem Zinnenkranze gekrönt, von feinen Ecktürmchen und dem glücklich gebildeten Hauptturme monumental betont. Auch er ist nicht die Schöpfung einer genialen Originalität, wohl aber der Niederschlag einer weisen, ihrer Mittel durchaus sicheren Werktüchtigkeit, und in den klaren, schlichten Mauerflächen, in der einsichtigen Behandlung des Backsteins als Baumaterial, in der sparsamen und wohlberechneten Verwendung der Schmuckteile und Schmuckformen ist gediegene Kopenhagener Überlieferung besonnen aufgenommen und weiter gebildet worden. Durch diese Vorzüge hat Nyrops Bau in der modernen Stadtarchitektur Kopenhagens vorteilhaft weiter gewirkt.

Dieser sind bei der reissenden Entwickelung der Stadt Schwankungen nicht erspart geblieben. Auch hier fehlt es nicht an Stadtteilen, wo das moderne Mietshaus mit seinen falschen Stilprätensionen, seiner architektonischen Halt- und Charakterlosigkeit, seinen grimassierenden Verzierungen und grotesken Türmen und Türmchen sich eingenistet hat. Diese Einheiten, an sich selbst unorganische Bildungen, sind nicht geeignet, in organische Verbindung mit den Nachbareinheiten zu treten; in eine Anzahl mechanisch nebeneinandergestellter Einzelbaulichkeiten, die untereinander baulich ohne Beziehung sind, aufgelöst verliert die Strassenwandung ihren inneren Zusammenhang und damit hört die Strasse auf, Glied eines lebendigen Stadtkörpers zu sein und sinkt zur toten Willkürbildung herab. Wo sich nicht mehr Haus an Haus bindet, verliert der Block seine raumbildende Kraft: er vermag nicht mehr die Richtung, die Gliederung, die Verhältnisse der Strasse zu definieren, er kann nicht mehr als Ausdruck und Mittel des raumbildenden Willens funktionieren, und die psychologische Wirkung ist dann jene tief innerliche Fremdheit, jene lähmende Öde, die den Wanderer in modernen Stadtvierteln dieser Art überwältigt. Glücklicherweise sind sie in Neu-Kopenhagen doch Ausnahmen geblieben, und es ist interessant zu beobachten, wie der Bauinstinkt der Rasse sich

auch unter den veränderten Verhältnissen wiedergefunden und Anschluss an die gesunde Überlieferung genommen hat. Als ein entscheidender Faktor tritt auch hier wieder die Behandlung des Einzelhauses hervor. In den letzten zehn, fünfzehn Jahren sind Miets- und Geschäftshausbau, sowie auch die öffentlichen Bauwerke in wachsendem Maasse zum alten Typus des sparsam profilierten, flächig gehaltenen Backsteinbaus zurückgekehrt, der den modernen Bedürfnissen vorsichtig angepasst wurde. Die Giebelbildung hat ihnen zumeist weichen müssen, grössere Massen werden etwa durch sachte Vorziehung der Flügel gegliedert, reichere Ausstattung und Verzierung wird gern an einer bedeutenden Stelle des Baues gesammelt, und in der Hauptsache bleibt wieder die Gliederung und Belebung der grossen glatten Mauerflächen der Verteilung der Fenster überlassen, die diese Aufgabe zumeist auch ganz befriedigend erfüllen. Alsbald knüpft die innere Verwandtschaft der Baugesinnung wieder Haus an Haus, der gleichartige Rhythmus der Mauerflächen und ihrer Gliederung durchspült den Block und die Strassenwandung, nimmt auch etwaige Fremdkörper mit, giebt den Fluchten Halt, Richtung, Charakter und fasst sie kräftig zusammen. Inwieweit bei der Gestaltung von Neu-Kopenhagen etwa amtliche Bauvorschriften zu dem günstigen Ergebnisse beigetragen haben, ist mir nicht bekannt; beachtenswert ist jedenfalls, dass sich auch in der Anlage der Plätze und der Planlegung der neueren Viertel überhaupt häufig ein lebendigeres Verständnis für die räumlichen Werte und Wirkungen bekundet, als in modernen Stadtbau üblich zu sein pflegt. Auf diese Weise ist Neu-Kopenhagen freilich nicht zu einem einheitlichen Kunstwerke des Stadtbaus geworden, so wie es der fürstliche Wille in den alten Teilen geschaffen hat, aber der verhängnisvolle Bruch zwischen Altem und Neuem ist zuletzt doch glücklich vermieden nnd so viel erreicht worden, dass die charakteristische Baugesinnung der Stadt auch die ausgedehnten neuen Quartiere hinlänglich durchdrungen hat, um sie als ein organisches Glied des Stadtkörpers auszubilden. Der Stil der Frontenbildung, der Strassenführung, der Raumgestaltung, der Bauweise, der die Altstadt bestimmt, klingt auch in der Neustadt so weit wieder, dass er überall als das aufbauende Grundelement der Stadt im Bewusstsein haftet; in der Abneigung gegen alles stark Betonte, Pathetische ist sich auch das moderne Kopenhagen treu geblieben: so hat die Stadt ihr Gepräge im letzten Ergebnisse doch zu bewahren vermocht, und man verlässt Kopenhagen nicht, wenn man den Bezirk der alten Wälle überschreitet.

Vielleicht ist die Entwickelung die gewesen, dass das, was zuerst als Instinkt sich Bahn gebrochen hat, an der Aufgabe der Gestaltung von Neu-Kopenhagen allmählich zu entschlossener Planmässigkeit sich verfestigte. Dafür spricht neben anderen Symptomen der Umstand, dass die jüngste Leistung des Kopenhagener Stadtbaus sich als eine wohl überlegte, von klaren und gesunden Grundsätzen geleitete und von echt Kopenhagener Geiste erfüllte Anlage darstellt. Das ist die neue Bahnhofsanlage. Kopenhagen hat bis in die jüngsten Jahre hinein unter sehr unbefriedigenden Bahnhofsverhältnissen zu leiden gehabt und erst 1917 ist das grosse Werk der Umgestaltung mit der Eröffnung des neuen Hauptbahnhofs zum Abschlusse gebracht worden. Dafür kann es sich aber nun einer der gelungensten und feinsten Anlagen dieser Gattung rühmen. Der neue Bahnhof ist ein ausgedehnter rechteckiger Backsteinbau mit schlicht und klar gegliederten Flächen, bescheiden verziert und nur an den Eingangshallen und den Ecken zu monumentalen Formen gesteigert. Den Charakter des Baus prägt auch hier wieder eine einsichtige und gediegene Werktüchtigkeit, der überreizte Originalität und erzwungene Mirkung recht innerlich fremd sind; die Übersteigerung des praktischen Zwecken dienenden Bahnhofsbaus zu einer pathetischen Monumentalität, wie sie aus einer romantischen Symbolik heraus in Deutschland nur zu oft angestrebt worden ist und in dem neuen Stuttgarter Bahnhofe einen gradezu erschreckenden Ausdruck findet, ist durchaus vermieden; dafür lagert sich das nur ein Stockwerk hoch geführte Gebäude um so bequemer und natürlicher in das Stadtbild ein. Das Hauptstück der Innengestaltung bildet die grosse Empfangshalle, die von und zu den tiefer angeordneten Bahnsteigen führt. Es ist eine zweischiffige Oberlichthalle von mächtigen Abmessungen, deren Dach nicht von dem sonst bei derartigen Bauten zur Regel gewordenen Eisengitterwerke, sondern von einem hölzernen Balkengerüste getragen wird. Obwohl nun die Halle sich in ihrer Gesamterscheinung durchaus an den üblichen Typus derartiger Räume anschliesst, so hat sie doch durch diesen Materialwechsel einen entschieden veränderten und eigentümlichen Charakter erhalten, insofern an die Stelle der konstruktiven Nüchternheit moderner Eisenbauhallen ein belebender Zug intimer Räumlichkeit



KOPENHAGEN, HEERINGSHAUS
AUS „MEBES, UM 1800", VERLAG BRUCKMANN, MÜNCHEN

oder selbst Wohnlichkeit (wenn man diesen Ausdruck von Werken dieser Gattung brauchen kann), jedenfalls eine wärmere und persönlichere Wirkung getreten ist. In ihrer Mittelachse sind übersichtlich, anspruchslos und sehr zweckdienlich alle Einrichtungen zusammengelegt, die an solcher Stelle erfordert werden, und zu beiden Seiten bleiben so zwei geschlossene Wandelbahnen, die selbst den gewaltigsten Verkehr mühelos aufnehmen und verteilen. Auch auf die Farbe ist Bedacht genommen: Rot beherrscht die Halle; das weiche Rot der Bodenfliesen wird von dem stumpferen Tone der Backsteinmauern aufgenommen und in der frischen Farbe des Holzwerkes zum Ausklange gebracht; die Farbenstimmung ist von einer gedämpften wohlthuenden Wärme, die das räumliche Leben der Anlage erhöht, und so wirkt diese im ganzen als eine in ihrer Natürlichkeit und wohldurchdachten Zweckmässigkeit grossartige Festhalle, mit der die Stadt den Fremden empfängt. Als solche bildet sie sozusagen den Auftakt, den Kopenhagen als Schöpfung des Stadtbaus dem Besucher entgegenbringt. Indem er der durch die Raumgestaltung gegebenen Bahn folgt, wird er ruhig und sicher zum Ausgange geleitet, und hier findet er sich dann nicht, wie in der grossen Mehrzahl moderner Städte, Hals über Kopf in das tobende Meer des grossstädtischen Verkehres gestürzt, verwirrt, desorientiert, sondern er wird aufgenommen von einem, von den beiden Flügelbauten des Bahnhofes umfassten, gut räumlichen Platze von stattlicher und behaglicher Grösse, wo er Fuss fassen, sich gelassen umschauen und auf seine neue Umgebung einstellen kann. Der Platz ist auf drei Seiten von geschlossenen Blocks umwandet, während die vierte sich nach der Vesterbrogade öffnet und so den Zusammenhang mit einer der Hauptverkehrsadern der Stadt herstellt. Die Fläche dieses Platzes wird in ihrem ganzen Mittelteile von einem Loche eingenommen: der Oberlichtöffnung zu der Unterfahrt der Eisenbahnlinie, und es ist nun eine amüsante stadtbauliche Erfahrung, dass dieses Loch zur Festigung der Platzfläche sogar beiträgt. Diese ist nämlich durch eine umlaufende kräftige Balustrade gesichert und gehalten, und da der Verkehr notgedrungen die Platzmitte umgehen muss, so ist die regellose Überflutung des Platzes durch den Verkehr vermieden und eine gut räumliche

Wirkung erzielt. Die auf diese Weise aus den Zweckbedingungen sehr glücklich entwickelte Klarheit, Übersichtlichkeit und Ruhe der Gesamtanlage überträgt sich auf den Ankömmling, der sich in der fremden Stadt empfangen, durch eine sinnvolle Ordnung geführt und selbst alsbald in ihr Leben eingegliedert fühlt. Er erkennt, dass er in einen Stadtorganismus eingetreten ist und hat damit sogleich den Schlüssel zur Betrachtung und Würdigung Kopenhagens als eines Kunstwerkes des Stadtbaus gewonnen.



KOPENHAGEN, PAVILLON IM PARK AMALIENBORG
AUS „MEBES, UM 1800", VERLAG BRUCKMANN, MÜNCHEN



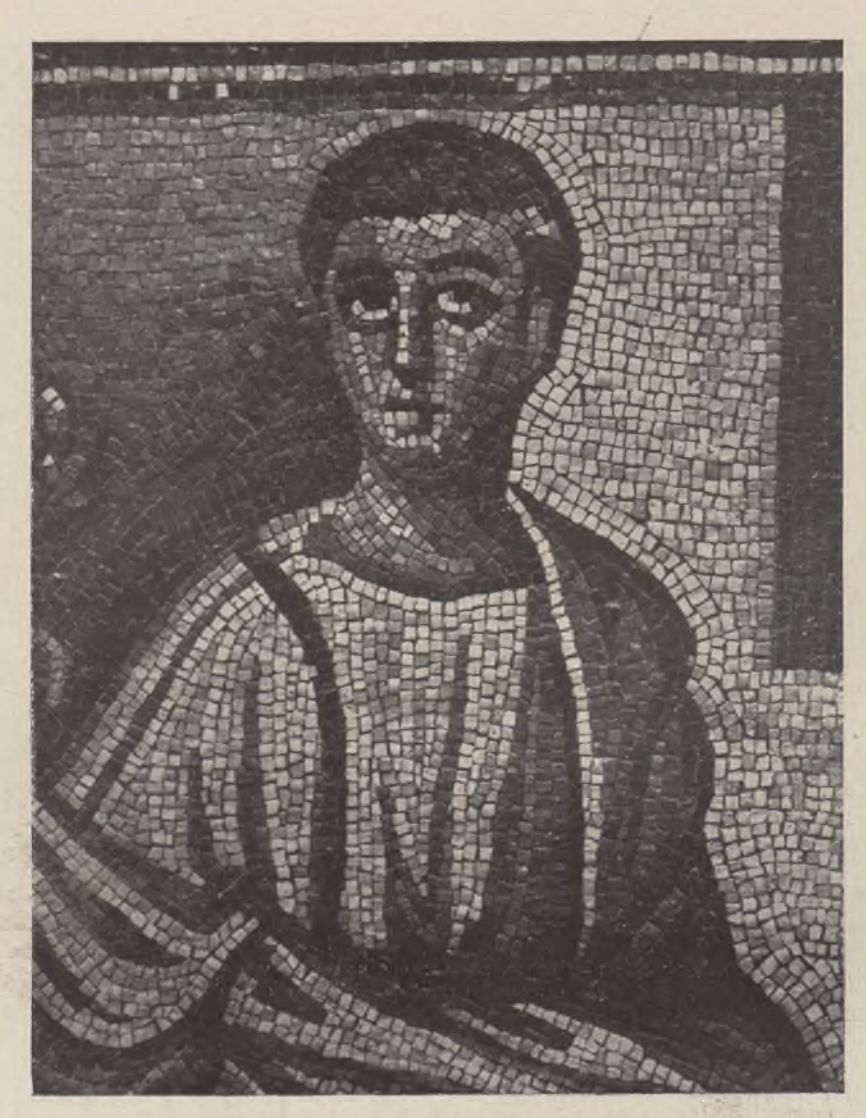
KOPIE NACH EINER RÖMISCHEN MOSAIK AUS S. MARIA MAGGIORE, 352—366
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Bei *Fritz Gurlitt* haben die Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff eine Anzahl von Mosaiken ausgestellt, zum kleineren Teil Arbeiten nach Kartons moderner Künstler, zum grösseren Teil Kopien nach alten italienischen Mosaiken. Über das Verfahren, das bei der Herstellung der Kopien beachtet worden ist, giebt der Katalog Auskunft. Er teilt mit, dass während des Krieges, als Ergebnis dreizehnjähriger Arbeit, ein Werk erschienen ist, in dem italienische Mosaiken, vor allem unbekannte oder sonst kaum zugängliche Werke aus römischen Kirchen, in musterhafter Weise reproduziert worden sind. („Die römischen Mosaiken und Malereien" von Joseph Wilpert, Verlag Herder, Freiburg.) Wilpert hat auf photographischer Unterlage, mit eigens dazu erzogenen Mitarbeitern, dreihundert farbige Aufnahmen angefertigt, er hat die Originale, Stein für Stein, genau in ihren Farbenwerten, übertragen lassen. Nach diesen Vorlagen hat die Firma gearbeitet. Wilpert hat seine Originalaufnahmen zur Verfügung gestellt, diese sind photographisch vergrössert und so sind dann die Kopien mit allen Farbabstufungen in Originalgrösse hergestellt worden. Einige andere Kopien nach ravennatischen Mosaiken sind schon früher auf der Grundlage von Originalabdrücken angefertigt worden.

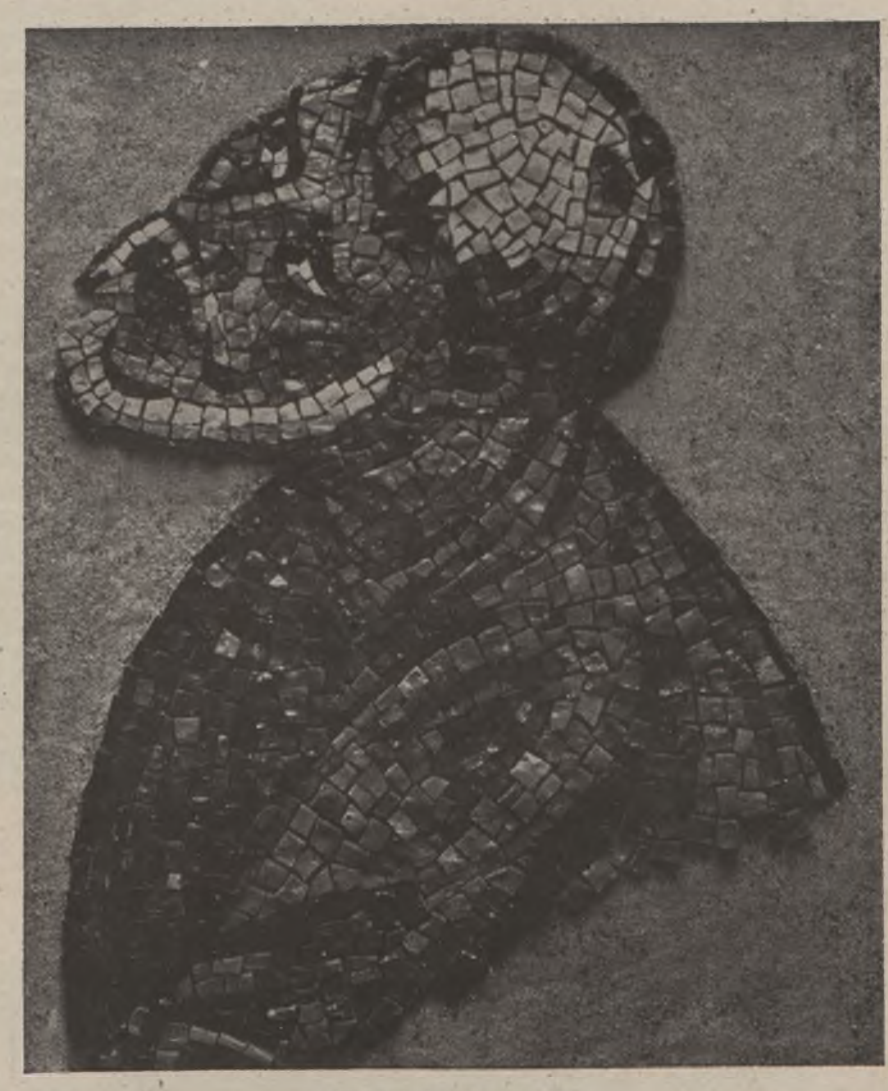
Die Resultate sind gut. Grundsätzlich ist dazu anzumerken, dass vor allem der unermüdliche Eifer anzuerkennen ist, womit die Werkstätten sich bemühen, die Bedeutung der alten Mosaikkunst ins rechte Licht zu setzen und die Technik mit den Bestrebungen der neuesten Kunst lebendig in Beziehung zu bringen. Dass solche genauen Kopien bei der



KOPIE NACH EINER NEAPOLITANISCHEN MOSAIK, TAUFKIRCHE DES HL. JOHANNES, UM 350
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Schwierigkeit, ja oft Unmöglichkeit die Originale zu sehen, ihren Wert haben, liegt auf der Hand. Selbst wenn auf dem Wege über Photographie und Farbenvorlage das Letzte, Feinste und Unmittelbarste wahrscheinlich verloren gegangen ist. Man könnte sich Stücke, wie sie in der Ausstellung zu sehen sind, sehr wohl in Museen, Schulen oder andern Vorbildersammlungen denken, sie würden dort als Anschauungs- und Lehrmaterial ihre Bedeutung haben. Wie anregend die alten Vorbilder auf neuere Künstler zu wirken vermögen, zeigen in der Ausstellung nicht nur die guten Arbeiten von Pechstein, nicht nur die Proben von Bengen, César Klein und Thorn-Prikker, sondern auch die dekorativen Wandmosaiken Pechsteins, womit die Kunsthandlung Fritz Gurlitt vor einiger Zeit ihre neuen Räume hat schmücken lassen. Jedenfalls ist das Verhältnis der Werkstätten zu den modernen Künstlern ebensowohl, wie die Art, ihre Verpflichtungen den alten künstlerischen und technischen Überlieferungen gegenüber anzuerkennen, der Nachahmung und der Förderung wert. Etwas anderes ist die Frage, ob sich die Mosaikkunst in unserer Zeit überhaupt wieder einen Platz erobern kann, ob die alte Technik dauernd neu zu beleben ist oder ob es eine Galvanisierung bleiben muss. Die Antwort darauf werden nur die jungen Künstler und die Bedürfnisse der kommenden Gesellschaft geben können.

Im *Graphischen Kabinett* (I. B. Neumann) stellte Degner eine Anzahl neuer Bilder aus. Uns ist Degner bereits bei seinem ersten Hervortreten in der Freien Sezession als ein entschiedenes Talent aufgefallen. Er hat im Laufe der Jahre diese gute Meinung nicht enttäuscht. Aber er macht es dem Betrachter



MAX PECHSTEIN, MOSAIK
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

seiner Bilder nicht leicht, diese Überzeugung zu propagieren. Seine Zeichnung ist voller Empfindung, aber sie ist immer auch in Gefahr systematisch zu erstarren, seine Auffassung ist geistvoll und graziös, aber sie gerät auch leicht in ein abstraktes Skelettieren der Erscheinungen. Degner charakterisiert bis zur Karikatur, doch ist selbst in der grotesken Zuspitzung fast immer etwas stark Menschliches. Eine nicht absichtsvoll, nicht sozial, sondern dichterisch empfundene Menschlichkeit. Im Kolorit ist viel Feines, überraschend wahre und sprechende Farben tauchen auf, eine Atmosphäre von Räumlichkeit und realistischer Romantik schaffend; daneben aber stehen auch konventionelle Palettentöne oder Farben von nur dekorativer Bedeutung. Die Technik ist zuweilen von einer schönen sinnlichen Schmiegsamkeit, dann aber auch wieder von einer peinlichen Dogmatik; die eine Bildtafel ist mit dünnen Farben leicht und frei bedeckt, die andere hat Wülste und Buckeln, wie das Relief einer Mondkarte. Degas, der die Oberflächen der Bilder abzufühlen pflegte, würde sich entsetzt haben. Mit Recht. Es fehlt Degner an schönem Handwerk. Die Leinwand ist nicht liebevoll behandelt und die Farbe in ihrem pastosen Auftrag ist es auch nicht; das bringt in diese Malerei etwas Ordinäres, was schwer zu verwinden ist. Und doch steckt mehr Begabung, mehr Wert darin, als in den Bildern manches vielgenannten und eifrig gekauften „Führers". Vielleicht fehlt Degner nur etwas mehr Anerkennung, nur halb soviel Anerkennung wie er sie verdient, nur etwas mehr äusserer Erfolg, um ihn dahin zu bringen, dass er seine Malerei so kultiviert, wie die Bedeutung seines Talents es fordert. Mehr Anlagen, als Degner hat, braucht ein Maler, sozusagen, gar nicht zu haben. Man gebe ihm die rechte, die ihn fördernde Umwelt und

wir werden mit den Ergebnissen wahrscheinlich zufrieden sein dürfen.

Von dem Tod des jungen Hugo Krayn haben wir im vorigen Heft schon Mitteilung gemacht. Die *Berliner Sezession* hat ihrem Mitglied nun eine Gedächtnisausstellung veranstaltet. Alle Räume sind mit Bildern und Zeichnungen Krayns gefüllt. Dass der Künstler diese Belastungsprobe aushält, ohne zu verlieren, spricht für ihn. Gewinnen thut er freilich auch wieder nicht dabei. Sehr deutlich kommt die Geistesverwandtschaft mit Baluschek zum Ausdruck, das Illustratorenhafte, das Moment der sozialen Schilderung. Sehr deutlich wird auch das Berlinische, und der Ehrgeiz, sich Ausdrucksweisen grosser Vorgänger, Menzels, Daumiers z. B., anzueignen. Und deutlich spürt man endlich die Atmosphäre der Orlikschule. Durch diese Atmosphäre hängt Krayn zusammen mit Erich Büttner, z. B., der dem Katalog das Vorwort geschrieben hat. Es scheint, als sei die Orlikklasse des Berliner Kunstgewerbe-Museums ein guter Platz für mittlere Talente. Sie werden dort vielseitig interessiert, sie werden dort von der Beweglichkeit des Lehrers angesteckt. Etwas weniger wäre für Krayn aber vielleicht besser gewesen. Seine Arbeiten sind interessant und halten ein gewisses Niveau. So sehr er sich aber auch geplagt hat mit dem Bild des „Lahmen und des Blinden", eine altmeisterliche Monumentalität zu erzielen, so viel Fähigkeiten in der Aktmalerei der „Ruhenden Venus" zu Tage treten, so stark er den Daumierzug in dem „Liebespaar" betont und die Berliner Sittenschilderung auf ein malerisch gutes Niveau zu heben sucht — niemals ist er doch stärker gewesen, als in kleinen Landschaften, die ihm in ruhig glücklichen Stunden vor der Natur entstanden sind, oder in einigen Bildnissen von Menschen, die er geliebt hat. Die Ausstellung erweckt den Eindruck als hätte Krayn zu viel, oder doch zu vielerlei gewollt. Aber er hat es stets in charaktervoller Weise gewollt. Sein Lebenswerk enthält an sympathischen menschlichen Zügen, was es an ausdauernden künstlerischen Werten vermissen läßt.

K. Sch.



MAX PECHSTEIN, MOSAIK IM AUSSTELLUNGSHAUS FRITZ GURLITT, AUSSCHNITT



A. DEGNER, FELDARBEITER
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, BERLIN



AUKTIONSNACHRICHTEN

Auktionsergebnisse auf den letzten Versteigerungen in Paris und Amsterdam.

In Paris hat am 22. November einmal wieder eine Auktion Nemes stattgefunden, die aber vorzeitig abgebrochen wurde. Aus welchen Gründen, entzieht sich unsrer Kenntnis. Wir notieren einige Preise:

Bronzino: Porträt Cosimo I von Medici: 17200 Francs. G. Cuyp: Kinderbildnis: 10300 Francs. Ribera: Anbetung der Hirten: 10500 Francs. Daubigny: Mondscheinlandschaft: 3200 Francs. Renoir: Mädchenbildnis: 22000 Francs. Van Gogh: Schneelandschaft bei Avignon: 7200 Francs. Van Gogh: Landschaft bei Auvers: 9050 Francs.

Da uns ein Katalog nicht vorliegt und wir die Notizen aus Pariser Tageszeitungen abschreiben, wissen wir nichts Näheres über Art und Qualität der Bilder. Vergleicht man mit den Preisen der Sammlung Nemes die Resultate, die am 26. November auf der Vente Curel erzielt wurden, möchte man annehmen, dass die Bilder bei Nemes mittelmässiger Qualität gewesen sind.

Corot: Der Nemisee: 237000 Francs. Jongkind: Schlittschuhläufer: 83100 Francs. Th. Rousseau: Wächterhäuschen: 135000 Francs. Th. Rousseau: Brücke in Moret: 22000 Francs. Troyon: Kuhweide: 87000 Francs. Boucher: Kinderszene: 105000 Francs. Chardin: Die Lehrerin: 172000 Francs. Nattier: Princesse Bourbon Conti: 125000 Francs. Auf der Auktion Maniez (aus Valenciennes) am 2. Dezember, ward versteigert: E. Delacroix: Araberlager bei El Kebir: 17800 Francs. Monet: Bei Giverny: 20100 Francs. Fantin-Latour: Nymphen: 22800 Francs. Renoir: Junges Mädchen: 25000 Francs.

Am 14. Dezember fand auch die dritte (und letzte) Versteigerung Degas statt. Es waren die Privatsammlungen des Meisters, sowie die Sachen aus dem Atelier, Gemälde, Pastelle, Zeichnungen und Graphik, fast ausschliesslich eigene Arbeiten, nur die Serie von Delacroix' Lithographien zum Götz von Berlichingen,



A. DEGNER, WEIBLICHES BILDNIS
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, BERLIN

die mit 1250 Francs bewertet wurde, war darunter, sowie einige Blätter von Gauguin, Unika, die mit 500 Francs das Stück bezahlt wurden.

Wir geben einige Stichproben der Resultate:

Junge Spartaner beim Waffenspiel: 16600 Francs. Jockeys zu Pferde in einer Landschaft: 10850 Francs. Tänzerinnen im Foyer: 14000 Francs. Mädchen im Bad: 26100 Francs. Nach dem Bad: 23000 Francs. Tänzerin vor dem Auftreten (Pastell): 14100 Francs. Balletteusen in Rosa (Pastell): 19000 Francs. Balletteusen auf der Bühne (Pastell): 35000 Francs. Mädchen im Tub (Pastell): 7100 Francs. Am Toilettentisch (Pastell): 17000 Francs. Mädchen im Bad (Pastell): 93100 Francs. Brustbild einer Tänzerin (Pastell): 15300 Francs. Sitzende Balletteuse (Pastell): 16700 Francs. Tänzerin nach dem Bad (Pastell): 26000 Francs. Bildnis Edouard Manet (Zeichnung): 4000 Francs. Studienblatt mit Tänzerinnen (Zeichnung): 16500 Francs. Studienblatt mit drei Köpfen (Zeichnung): 16200 Francs. Balletteuse, in gebückter Stellung (Zeichnung): 14000 Francs. Bildnisskizze Duranty (Zeichnung): 8000 Francs. Stehende Balletteuse (grosse Zeichnung): 40000 Francs.

Von den Radierungen kam nur das Blatt „au Louvre" vor, Mary Cassatt im Ägyptersaal des Louvre darstellend. Der erste Zustand brachte 3000 Francs, der zweite 4300 Francs. Die noch selteneren Monotypien wurden folgendermassen bezahlt:

Sänger und Klavierspieler: 4000 Francs. Die Plätterinnen: 8000 Francs. Kopf der Hauswirtin: 7000 Francs. Die Toilette: 3100 Francs.

Alles in allem brachte damit der gesamte künstlerische Nachlass von Degas, in sämtlichen drei Auktionen, die Summe von rund $9^1/_2$ Millionen Franken.

Bei Müller & Co. gelangte am 11. Februar 1919 die kleine Sammlung der Frau Thea Sternheim aus La Hulpe (bei Brüssel) zur Versteigerung, in der sich eine Anzahl von Bildern befand, die aus Deutschland stammten und in Deutschland sehr bekannt waren. Einige von ihnen waren noch im Jahre 1918 im deutschen Kunsthandel, ohne indessen Käufer zu finden, wie z. B. der grosse Renoir „Der Clown", ein farbenprächtiges frühes Bild aus dem Jahre 1868, das aber, trotz sehr schöner Partien, besonders im Hintergrund, durch die abstossende Persönlichkeit der Hauptfigur keine reine Freude bereitet. Um dergleichen unangenehme Gegenstände geniessbar zu machen, dazu war Renoirs Kunst damals noch nicht geistig frei genug. Ein holländischer Sammler legte 40000 Gulden (der Gulden kostet heute 3,40 Mark) dafür an. Ein andres Bild von Renoir, etwas später, vielleicht um 1870, eine sitzende Dame im Grünen darstellend, das aus der Sammlung Henri Rouart stammt, als Malerei ersten Ranges, aber nicht sehr gut erhalten, brachte 23000 Gulden, also etwa 80000 Mark. — Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf Gauguin und van Gogh.

Nr. 1. Gauguin: Betendes Bretonenmädchen, datiert 1894, 66 cm hoch: 3800 Gulden. Nr. 2. Gauguin: Gedeckter Tisch mit drei Dackeln, datiert 1888; 90 cm hoch: 8000 Gulden. Nr. 3. Gericault: Der Hufschmied, früher Slg. Bekelaere, Brüssel: 3400 Gulden. Nr. 4. Gericault. Kürassier zu Pferde (aus derselben Sammlung): 3510 Gulden. Nr. 5. Van Gogh: Selbstbildnis auf Papier, 32 cm hoch, aus der ersten Arleser Zeit: 6500 Gulden. Nr. 6. Van Gogh: Tischstilleben von 1888, 81 cm breit, aus Slg. Cohen Gosschalk, van Gogh: 14700 Gulden. Nr. 7. Van Gogh: Sonniger Rasen. 1888. 75 cm breit (aus derselben Sammlung): 9300 Gulden. Nr. 8. Van Gogh: Der Briefträger Roulin. 1888. 80 cm hoch: 13000 Gulden. (Dies ist das einzige Bild des Freundes Roulin in ganzer Figur. Die beiden andren sind Brustbilder.) Nr. 9. Van Gogh: Liebespaar. 1888. Früher



A. DEGNER, FELDARBEITER
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, BERLIN

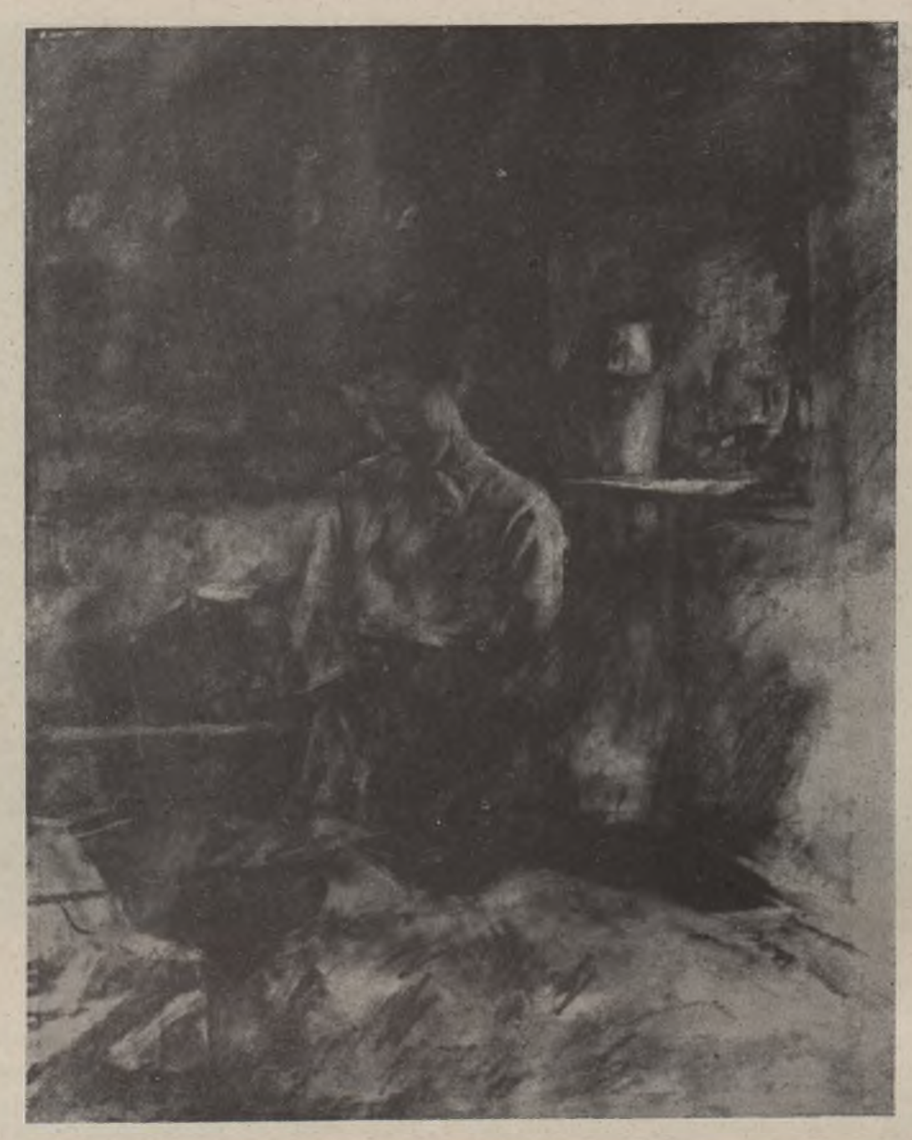
im Besitz von Meier-Graefe. 92 cm breit: 17000 Gulden. Nr. 10. Van Gogh: Allee vor dem Irrenhause in St. Remy. 1888. 91 cm breit: 15100 Gulden. (Dies ist das Bild, das der Anlass zum Zerwürfnis mit Gauguin wurde. Van Gogh hielt es für sein bestes Werk, Gauguin aber tadelte es.) Nr. 11. Van Gogh: Bauernhäuser in Auvers. 45 cm hoch. Gemalt in van Goghs Todesjahr 1890. Früher Sammlung Hugo von Tschudis: 7900 Gulden.

Auf der Auktion bei Mak brachten einige frühere Bilder van Goghs, aus der Brabanter Zeit, folgende Preise: Pfarrhausgarten: 4700 Gulden. Die Arbeiterinnen: 3500 Gulden. Die Kartoffelröster: 3100 Gulden.

✡

Auktion alter Gemälde, bei Frederik Müller & Co., Amsterdam, 9. Februar 1919:

Nr. 16. Pieter Claesz: Stilleben mit Citronen: 2300 Gulden. Nr. 29. A. van Everdingen: Schwedische Landschaft: 1600 Gulden. Nr. 38. Gerrit Heda: Stilleben: 1025 Gulden. Nr. 44. G. Honthorst: Toilettenszene: 1000 Gulden. Nr. 51. Karel Dujardin: Der Maler: 900 Gulden. Nr. 53. Pieter Lastman: Abels Tod: 1000 Gulden. Nr. 68. Jan Molenaer: Fröhliche Gesellschaft: 4700 Gulden. Nr. 78. Renirer Nooms gen. Zeemann: Hafenansicht von Amsterdam: 1630 Gulden. Nr. 98. Jan Steen: Die Kegelbahn: 5200 Gulden. Nr. 99. Jan Steen: Der Wahrsager: 10800 Gulden. Nr. 100. Jan Steen: Kuchenbäcker: 2600 Gulden. Nr. 168. Wilhelm v. d. Velde: Ruhige See: 1800 Gulden. Emil Waldmann.



WILH. LEIBL, ZEICHNUNG

CHRONIK

EINE ZEICHNUNG LEIBLS

Die oben abgebildete Zeichnung Leibls ist bisher noch nicht bekannt geworden. Sie ist um 1895 entstanden, ist 40 cm hoch, 32 cm breit und gehört Herrn Major Soltmann auf Schloss Falkenberg. Sie ist seiner Zeit gekauft worden im Münchener Glaspalast und steht dem „Mädchen am Herd" des Kölner Museums nahe.

MARTIN BRANDENBURG †

Der Berliner Maler Martin Brandenburg ist an den Folgen einer Operation gestorben, nachdem er im Krieg schon schwer verwundet worden war und ein Auge verloren hatte. Er stand im neunundvierzigsten Lebensjahr.

Er wirkte von je wie ein Mensch, der auf das Unglück eine Art von Anziehungskraft ausübte, seine Gestalt war stets wie von Sorgen umgeben, er blickte ins Leben mit einer inneren Verquältheit, die etwas Ergreifendes hatte. Und seine Malerei war nichts anderes als der Versuch, sich von dieser inneren Verquältheit zu befreien. Was er von modernen Malern, was er vor allem in Paris in der Akademie Julian und bei Benjamin Constant gelernt hatte, stellte er in

den Dienst einer schweren, grüblerischen Romantik. Er sass abseits, eingesponnen in bitter-süßen Märchenstimmungen, sich selbst quälend und die Betrachter mit seinen Phantasien beängstigend. Seine Malerei war die Kunst eines unerlösten Menschen. Sie war sowohl gedanklich wie formal, gefühlsmässig wie technisch unerlöst; sie war nicht erlöst vom Stoff und nicht vom Modell, nicht von der Malerei und nicht von der Literatur. Es war einem vor den Bildern oft, als suche eine Diogenesnatur am hellen Tage mit der Laterne nach Menschen. Die Bilder sagten einem nicht viel, manches interessierte darin, manches enttäuschte. Aber die Persönlichkeit war einem immer interessant. Es war ihr ein Präraffaelitenzug eigen, doch auch eine Männlichkeit, die den Präraffaeliten sonst nicht eigen zu sein pflegt. Er war ganz ein deutscher Eigenbrötler. Ich habe ihn nur wenige Male von fern gesehen. Aber unvergesslich ist mir die steile Falte zwischen den Augen geblieben, diese Falte der seelischen Anstrengung und des Leidens, die die Natur anzuklagen schien und die, jetzt in der Erinnerung, den Gedanken erweckt, als müsse der Tod diesem Unerlösten die Erlösung gebracht haben.

K. Sch.

AUSSTELLUNGSPOLITIK

In einer Eingabe an den Kultusminister Haenisch hat Prof. F. Klein-Chevalier einige Zahlen mitgeteilt, die verbreitet zu werden verdienen. Prof. Klein-Chevalier nennt die Zahlen eine „schlagende Illustrierung der Majorisierung und Entrechtung von 400 Mitgliedern des V. B. K. durch eine akademische Kaste". Auf der staatlichen Kunstausstellung Düsseldorf 1918 waren

ausgestellt insgesamt Kunstwerke	414
Von den 25 Mitgliedern der Kommission allein	214
Von 25 Eingeladenen	134
Andere juryfreie Akademiker	12
50 Herren:	Summa 360

So dass von den übrigen 350 Mitgliedern ausgestellt werden konnten an Werken 54



MENZELFÄLSCHUNG

EINE MENZELFÄLSCHUNG

Leinwand auf Pappe, 32 : 24 cm. Rechts unten signiert: Ad. Menzel. 1856.

Die Signatur ist mit derselben Farbe aufgesetzt, wie das Rot der Infanterieröcke. Das Bild ist ganz schlecht und stümperhaft, keine Form drückt Funktion aus, die Zeichnung der Körper ist falsch, die Köpfe sind viel zu gross.

Das Bild wurde kürzlich dem Breslauer Kunsthandel angeboten (da das Breslauer Museum den grossen ehemals Weimarer Menzel „Josef II. und Friedrich der Grosse" erwerben will, ist Menzel in Breslau augenblicklich aktuell. Hinc illae lacrimae).

LOUIS TUAILLON †

Als Sechsunddreissigjähriger wurde Louis Tuaillon, von dem man bisher auch in seiner Vaterstadt Berlin wenig wusste, eines Tages plötzlich berühmt: er hatte seine „Amazone“ ausgestellt und siegte mit ihr auf der ganzen Linie. Das Kapitel Begas war mit einem Schlage abgeschlossen, innerlich wenigstens, wenn es auch äusserlich noch ein wenig weiter vegetierte und die Akademie beherrschte. Tuaillon trat in die Sezession ein; die Verhältnisse waren damals so, dass auch das Schaffen der Künstler, die Tradition hinter sich hatten und die eine Tradition fortsetzten oder vielmehr eine verschüttete Tradition wieder belebten, nur in der Sezession Platz fanden. Die akademischen Ehren und Weihen kamen erst später. Dass die Nationalgalerie die „Amazone“ sofort ankaufte, bedeutete einen viel grösseren Erfolg.

Tuaillons Platz in der Kunstgeschichte ist neben Adolf Hildebrand. Mit ihm zusammen gewann er in Rom, im Freundeskreise von Marées, Klarheit über seine wahren Ziele und über die wirklichen Aufgaben der Bildhauerei, über sie hatte ihn seine Berliner Lehrzeit und das Arbeiten in Begas' Meisteratelier unmöglich aufklären können. Im Umgange mit Hans von Marées, dessen Lehre ja viel mehr auf Plastiker als auf Maler zu wirken berufen war, sah er, worauf es ankam in der Plastik: klare Form und gesetzmässiger Aufbau des Organischen. Die Natur so ansehen, wie die Griechen sie angesehen hatten, die eigene Empfindung vor ihr zu einfacher und klarer Formanschauung zu zügeln und zu steigern, das konnte niemand mehr, und dieses Geheimnis der inneren Monumentalität ging Hildebrand und den Seinen in Rom, in der Nähe der Antike und vor den entstehenden Werken des Hans von Marées auf. Zugleich die Erkenntnis über die Grenzen von Malerei und Plastik, die seit zwei, drei Generationen nicht mehr respektiert wurden und über die Adolf von Hildebrand sein Buch, „das Problem der Form“, schrieb. Aber während die vielen, die Hildebrand in heilsame Zucht nahm, nie über die Lehre hinauskamen und schliesslich einen neuen, wenn auch durchaus gesunden und haltungsvollen Klassizismus heraufführten, rettete Tuaillon seine Persönlichkeit. Von starker sinnlicher Begabung und leidenschaftlichem Wirklichkeitsverlangen, schuf er innerhalb des Gesetzes eine neue schöpferische Lebendigkeit und gesteigertes Leben. Seine Sachen haben mehr Natur als die Arbeiten der Schule, ja manchmal sogar mehr Natur als die des Lehrers; dem steht die Doktrin doch manchmal ein wenig hindernd im Wege. Es giebt wenige plastische Gruppen wie die des „Rosselenkers“ von Tuaillon, wo neben dem klaren Aufbau und dem edlen Rhythmus soviel lebendig gemeisterte Modellierung Platz hat. Und ein Denkmal von so persönlicher Gesamtstimmung, wie der „Kaiser Friedrich III. in Bremen“ ist in modernen Tagen niemand gelungen. Hildebrands Bismarck ist im wesentlichen gross durch den Gedanken, Tuaillons Friedrich durch die realisierte Anschauung, die bis ins Letzte mit dem gleichen plastischen Gefühl durchempfunden wurde. Tuaillon wusste Hildebrands architektonisch sichern Griff, in dem ihn keiner übertrifft, plastisch zu bereichern und zu verschönern. Er hatte es leichter, weil er, nachdem die Lehre einmal existierte, wieder naiver und wieder sinnlicher sein durfte. Wir wissen ja nicht, wie Polyklets „Speerträger“, die kanonische Figur der klassisch griechischen Zeit, im Original ausgesehen hat, wir haben ja nur Kopien. Aber aus Polyklets Schule besitzen wir das hinreissende Broncewerk des „Idolino“ in Florenz, von einem unbekannten Meister. Vielleicht war dieser Meister der Tuaillon seiner Tage.

Es zeugt für die Gesundung der öffentlichen Kunstpflege in Deutschland im zwanzigsten Jahrhundert, dass, nachdem der Bremer Privatman Franz Schütte mit dem Auftrag des Kaiser-Friedrich-Denkmals vorangegangen war, nachdem er seiner Stadt den „Rosselenker“ geschenkt und nachdem Eduard Arnhold in Berlin sich den „Sieger“ und Johannes Guthmann in Neu-Cladow sich den „Herakles mit dem Stier“ gesichert hatten, auch offizielle Denkmalsaufträge an Tuaillon kamen. Mag man die Kaiserdenkmäler auf der Kölner Rheinbrücke auch ein wenig allgemein finden, als Denkmalsniveau stehen sie doch auf einer Höhe, die man vor zwanzig Jahren noch für unmöglich gehalten hätte. Der „Friedrich Wilhelm III.“ für Merseburg und der „Kaiser Wilhelm I.“ für Lübeck, die nun wohl beide Modell bleiben müssen, versprachen wieder eine neue lebendige Vertiefung der plastischen Probleme. Wie es denn überhaupt in den letzten Jahren schien, als wolle sich Tuaillons Temperament, das sinnlich-anschauliche Temperament, nun mit neuer Frische äussern. Auf die Dinge, die er in der Heraklesgruppe und den „kämpfenden Hengsten“ geäussert hatte, wäre er noch zurückgekommen. Vor dem Siebenundfünfzigjährigen lagen noch grosse Möglichkeiten.

Was er als Leiter eines Meisterateliers an der Akademie zu lehren hatte, ist bei seinen Schülern in guten Händen. Wenn auch die schöpferische Jugend heute, Kolbe und Lehmbruck etwa, andre Wege gehen muss, als er: die handwerkliche Tradition, die er verkörperte und die der Schadowschen Tradition vergleichbar sein mag, mit ihrem gründlichen Verständnis der Form und ihrem Sinn für strenge Sauberkeit des Handwerks, wird jeder beginnenden Jugend in ihren Lehrjahren förderlich sein.

E. Waldmann



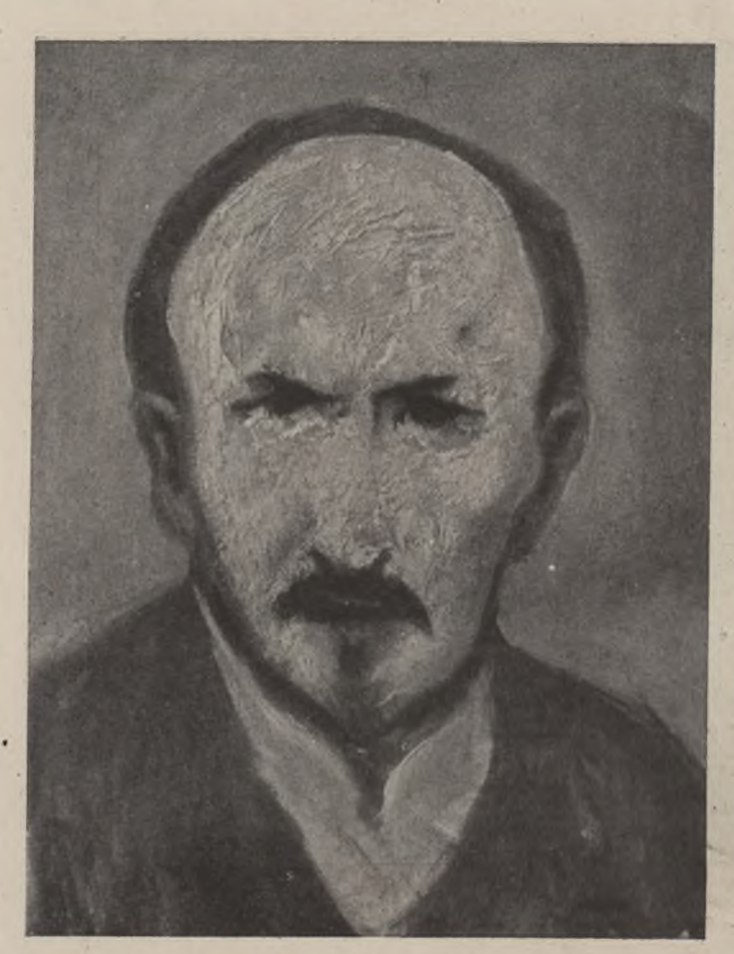
A. DEGNER, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, BERLIN

NEUE BÜCHER

Zweiter Thätigkeitsbericht des Architekten-Ausschusses Gross-Berlin. Burg-Verlag G. m. b. H. Berlin-Grunewald 1918.

Der Architekten-Ausschuss Gross-Berlin erstattet in einem schmalen Heft von 40 Seiten Bericht über die Thätigkeit, die er während der letzten Jahre der Klärung gegenwärtig wichtiger Stadtbauprobleme der Reichshauptstadt zugewendet hat. Wie sehr er zu einer durchgreifenden und erfolgreichen Lösung dieser Probleme einer einheitlichen, mit weitreichenden Machtbefugnissen ausgestatteten Leitung bedarf, ist oft genug, und nicht nur vom Architekten-Ausschuss Gross-Berlin ausgesprochen worden, auf dessen Anregung der Wettbewerb zur Erlangung eines Grundplans für die städtebauliche Entwicklung von Gross-Berlin zurückgeht und zu dessen Begründern der um die künstlerische Ausgestaltung des Berliner Stadtbilds hoch verdiente Architekt Otto March gehört hat. Dass die oft beklagte Zersplitterung der Zuständigkeiten noch fortbesteht und für eine einheitliche künstlerische Entwicklung Berlins somit auch weiterhin noch die Voraussetzungen fehlen, erkennt man aus der grossen Anzahl der Behörden, die in dem Bericht als Empfänger der von dem Ausschuss ausgearbeiteten Denkschriften und Eingaben aufgeführt sind. Da erscheint der Zweckverband Gross-Berlin, der Magistrat Berlin, der Minister der öffentlichen Arbeiten, der Regierungspräsident in Potsdam, der Polizeipräsident von Berlin, und um das halbe Dutzend voll zu machen, auch noch die Königliche Akademie des Bauwesens. Dem Gegenstand nach haben sich diese Eingaben des Ausschusses beschäftigt mit der Bebauung des Geländes nördlich vom Bahnhof Friedrichstrasse für das eine würdige, der zentralen Lage dieses Verkehrsknotenpunkts entsprechende künstlerische Ausgestaltung vorgeschlagen wird; ferner mit der Umgestaltung des Franz-Josephplatzes, der jetzt mit „gärtnerischen Anlagen" vollgestopft ist und, gelegentlich der Untertunnelung der Strasse Unter den Linden, durch kleine Änderungen wieder zu einem Platzraum hätte gemacht werden können; endlich mit der für die Entwicklung Gross-Berlins so

wichtigen dauernden Erhaltung der Friedhöfe als öffentliche Freiflächen zu Erholungszwecken sowie mit einer Reihe von Teilproblemen, Bauordnungs- und Verkehrsfragen. Während das Problem der Turmhäuser, zu dem der Ausschuss ebenfalls Stellung genommen hat und deren beschränkte Zulassung er nicht nur wirtschaftlich für vorteilhaft hält, sondern auch vom stadtbaukünstlerischen Standpunkt als erwünscht bezeichnet, gegenwärtig wohl kaum als dringlich anzusehen ist, berührt der Ausschuss mit seinen mehrfachen Vorschlägen zur Wohnungsfürsorge und zur Siedlungsfrage brennende Tagesinteressen. Es ist sehr zu bedauern, dass alle diese gutgemeinten und wohldurchdachten Vorschläge nur akademischen Wert haben, dass sie nichts als Papier sind und in der Regel in den Aktenbeständen der Empfänger ein rasches Ende finden. Und es wäre zu wünschen, dass der Architekten-Ausschuss in seiner nächsten Veröffentlichung über die Einrichtung einer städtebaulichen Zentralstelle für Gross-Berlin berichten könnte, die durch ihre praktische Wirksamkeit alle Eingaben und akademischen Erörterungen überflüssig machen könnte. W. C. Behrendt



A. DEGNER, BILDNIS
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, BERLIN

Baurat Karl Grosser, Studentenheim und Universitätsplatz in Breslau. Neue Folge von Studien in 12 Tafeln. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Karl Masner, Berlin 1917, Vertrieb von Wilh. Gottl. Korn.

Im Jahre 1911 schenkte die Stadt Breslau ihrer Universität zur ersten Jahrhundertfeier ihres Bestehens ein Grundstück zur Erbauung eines Studentenheims in unmittelbarster Nachbarschaft des Universitätsgeländes. Durch diese städtische Jubiläumsstiftung ist die Frage der Umgestaltung des sogenannten Universitätsplatzes zur Erörterung gestellt worden. Die Situation der Universität ist, wie bekannt, nach der Stadtseite eine äusserst unglückliche. Die prachtvolle Architekur der monumentalen Barockfassade kommt im schmalen Strassenraum und bedrängt von den gegenüberliegenden Häuserfluchten nicht zur Entfaltung. Wenn irgendwo, so würde hier die Freilegung als ein bedeutender Gewinn nicht nur, sondern als eine wirkliche Wohlthat empfunden werden. Die Möglichkeiten, die sich bei der Verwertung und Ergänzung des von der Stadt geschenkten Geländes für den Ausbau eines Universitätsplatzes ergeben, hat Baurat Karl Grosser in einer Reihe von städtebaulichen Studien untersucht, deren Ergebnisse in der vorliegenden Mappe der Öffentlichkeit unterbreitet werden. Bei seinen Plänen geht der Architekt von der Voraussetzung aus, dass für die künftige Bebauung der ganze der Universität gegenüberliegende Baublock zur Verfügung stehen wird. Einen Teil dieser Blocks sieht er für Erweiterungsbauten der Universität vor, während das Studentenheim auf dem von der Stadt schenkungsweise zur Verfügung gestellten Gelände errichtet werden soll. Beide Gebäudeteile sind durch einen überbauten Torweg miteinander verbunden, durch den man nunmehr einen freien achsialen Blick auf den schönen Portalbau der Universitätsfassade gewinnt. Die neue Gebäudegruppe schafft unmittelbar vor der Universität einen stattlichen freien Platz, der von seiner Schmalseite her die lange Flucht des Universitätsgebäudes voll ohne allzustarke Verkürzung überblicken lässt und in der Tiefe durch das vorspringende Studentenheim in wirksamer Weise abgeschlossen wird. Auch in der Höhenentwicklung der geplanten Neubauten hat Grosser ein glückliches Verhältnis zu den Dominanten des alten Baudenkmals gefunden. In wirkungsvollster Weise ist durch dieses Verhältnis der Maassstab des Mittelbaues der Universität und des astronomischen Turmes gesteigert und dieses glanzvolle Schaustück barocker Baukunst städtebaulich zur Geltung gebracht worden. Wer Breslau kennt und sich der Lage des Universitätsgebäudes erinnert, wird aus den Studien Grossers mit Überraschung entnehmen, welche unge-



HUGO KRAYN, AM GITTER IM SCHNEE
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

ahnten und neuartigen Wirkungen sich aus der geplanten Umgestaltung für diesen verbauten Winkel ergeben könnten. Er wird auch spüren, dass sich der Architekt mit besonderer Teilnahme seiner Aufgabe angenommen hat und dass er bei ihrer Lösung von einer glücklichen Intuition geleitet war. Einzelheiten, namentlich der architektonischen Durchbildung, mögen bei späterer Ausarbeitung noch der Abänderung bedürfen, der Geist aber, in dem die Aufgabe zu lösen wäre, ist getroffen, und wird nur zum Schaden der Sache wieder verlassen werden dürfen. Es bleibt nur noch zu wünschen, dass günstige Zeitumstände eine baldige Verwirklichung der Grosserschen Pläne ermöglichen.

W. C. Behrendt

Dr.-Ing. Hans Thielke. Die Bauten des Seebades Doberan-Heiligendamm um 1800 und ihr Baumeister Severin. Selbstverlag des Verfassers. Doberan in Meckl. 1917.

Mit den natürlichen Reizen einer besonders bevorzugten Landschaft verbindet das Seebad Doberan-Heiligendamm den glücklichen Besitz einer Reihe bemerkenswerter Bauten aus der Zeit seiner Gründung. Doberan ist das älteste deutsche Seebad: es wurde im Jahre 1793 von dem Herzog Friedrich Franz I. von Mecklenburg begründet und nach einheitlichem Plan ausgebaut. Die damals entstandenen Bauten, die dem Orte noch heute sein architektonisches Gepräge geben, gehören zu den feinsten Schöpfungen des norddeutschen Klassizismus und beweisen aufs neue die eigentümliche Kraft dieses Baustils, sich dem Genius loci anzupassen und gegebene örtliche und landschaftliche Stimmungsmomente wirksam zu unterstreichen. Das Kurhaus in Heiligendamm ist in dieser Hinsicht ein Musterbeispiel klassizistischer Baukunst. Prachtvoll fügt sich dieses breitgelagerte Gebäude der flachen Küstennatur ein, mit seiner vorherrschenden Horizontalen die Linien der Landschaft begleitend. Landschaft und Bauwerk verschmelzen zu einer Stimmungseinheit und selbst das grosse Motiv der Säulenhalle, aus der südlichen Heimat klassischer Kunst in den kühlen Norden verpflanzt, erscheint hier nicht als plastisches Gestaltungsmittel, sondern als eine durch klimatische Bedingungen, zum Schutze gegen Regen und Nebel, gewählte Bauform.

Der Geschichte dieser Bauten und ihres Architekten, des mecklenburgischen Baumeisters Carl Theodor Severin (1763—1836), hat Dr.-Ing. Thielke die vorliegende Studie gewidmet. Die sehr verdienstvolle, auf fleissig gesammeltes Aktenmaterial gestützte Untersuchung macht zum ersten Mal den Namen dieses Architekten einem weiteren Kreise von Kunstfreunden bekannt und lässt in ihm einen bemerkenswerten Meister des Klassizismus erkennen, der zwar nicht bestimmend auf den Geschmack seiner Zeit eingewirkt hat, aber im Anschluss an den allgemeinen Zeitstil bedeutende Fähigkeiten entwickelte. Überzeugend werden seine Beziehungen zu den grossen Zeitgenossen, zu Gilly und Gentz, zu Langhans und Erdmansdorf nachgewiesen und der Zusammenhang mit der Berliner Schule auch noch an Einzel-



HUGO KRAYN, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

heiten, durch die Ähnlichkeit der angewendeten Konstruktionen und bautechnischen Besonderheiten bestätigt. Die Studie die einen neuen wertvollen Beitrag zu der in den letzten Jahren fleissig bearbeiteten Baugeschichte des deutschen Klassizismus bildet, enthält im übrigen eine Reihe photographischer Abbildungen, namentlich auch von den schönen Innenräumen des Schlosses, sowie eine Anzahl sorgfältiger Zeichnungen nach eigenen massstäblichen Aufnahmen des Verfassers, für die ihm besonders die Baufachleute Dank wissen werden. W. C. Behrendt

Carl Neumann: Aus der Werkstatt Rembrandts. Heidelberg. Carl Winter. 1918. (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. Band 3).

Drei grosse Einzelforschungen von schwerem Gewicht vereinigt der Heidelberger Gelehrte in diesem Bande. Aber das Grosse, was alles von Neumanns Hand auszeichnet, und das darin liegt, dass es nie die Forscher oder Fachleute allein angeht, sondern weit darüber hinaus alle Kunstfreunde, findet sich auch in diesen neuen Studien. Es hat zu allen Zeiten immer nur wenige gegeben, die tiefgründige historische Gelehrsamkeit mit künstlerischer Empfindung zu einheitlicher Anschauung zu verschmelzen wussten. Auch heute vermögen es nur wenige. Unter ihnen steht Neumann an erster Stelle, ein Nachfahr Jakob Burckhardts, den er aber durch grössere Kennerschaft überragt. Was er auch schreibt, wie vielfach verschlungen seine Einzeluntersuchungen auch sind, immer führt er ins Allgemeine und Grosse und bereichert so Anschauung wie Gefühl des Lesers, von dem Zuwachs an Wissen, das er vermittelt, ganz zu schweigen.

Die erste Abhandlung beschäftigt sich mit dem seltsamen Bilde der „Verschwörung des Civilis" in Stockholm, das so viele Rätsel aufgiebt: sie sind nun alle restlos geklärt, wir kennen jetzt sozusagen den Schöpfungsprozess, aus dem heraus das Bild entstand. Dass es bestellt und nicht abgenommen, dass es wesentlich verkleinert und verändert wurde, wusste man vorher. Nun aber wissen wir, dass Rembrandt selbst es übermalt hat, und weshalb und mit welchen künstlerischen Absichten und welchen Mitteln. Da Neumann Rembrandts künstlerischen Charakter innerlich so kennt, wie niemand sonst heute, kann er den Finger auf die entscheidenden Stellen legen, kann es aus seiner Empfindung heraus behaupten und mit seiner Historie beweisen, „wie es eigentlich gewesen ist". In einer glänzenden Analyse, die aber, im Gegensatz zu den heute gangbaren und bald nicht mehr zu ertragenden „Formanalysen" frei ist von aller lernbaren Doktrin, entwickelt er den Begriff von Rembrandts Monumentalität. Er rekonstruiert sich im Geiste die Wirkung, die das ganze Bild an der Stelle im Amsterdamer Rathaus, für die es bestimmt war, hätte haben müssen, und ist der Meinung, Rembrandt wäre

ein Grossmeister des Monumentalbildes gewesen. Gegen den Hochmut der Architekten, die behaupten, Wandstil sei Flächenstil (Puvis und Hodler) führt er mit weisen Worten ins Feld, dass diese Meinung sich nicht einmal historisch rechtfertigen lasse und dass Rembrandt kraft seiner innern Monumentalität sich seinen Wandstil selber geschaffen babe. Man wird Neumann recht geben müssen. Menzels Illustrationen zum Kugler sind auch kein Buchschmuck (Bibliophilen reinen Wassers nennen dergleichen konsequenterweise „stillos"). Aber sie sind ein Illustrationsstil, so reich und lebendig, dass er in einem unserer grössten Zeichner selbständige Nachfolge finden konnte. Und als dem grossen Monumentalisten Feuerbach wirklich einmal Decken und Wände überantwortet wurden, in Wien und in Nürnberg, scheiterte er beide Male

Im zweiten Kapitel „Zur Kritik von Rembrandts Zeichnungen" stellt der Verfasser ein wichtiges Thema zur wissenschaftlichen Debatte, über das er in seiner (hier angezeigten) Ausgabe von Rembrandtzeichnungen schon einige wichtige Andeutungen gemacht hatte. Er prüft eine Reihe von Zeichnungen, die zu Gemälden und Radierungen gehören, neu und kommt zu dem Ergebnis, dass diese Frage und die damit zusammenhängenden Fragen der Echtheit und Datierung meist zu leicht genommen werden. Der Maasstab der Qualität, den er übrigens schon aus dem Grunde nicht unterschätzt, weil er selbst doch immer wieder und zwar im spezifischen Sinne mit ihm arbeitet, kann gerade bei Rembrandt, dem ewig Probierenden, nicht allein massgebend sein, da seine Wege so vielfach durcheinandergezogen sind. Schärfste historische Kritik gehört unbedingt dazu. (Wer sich mit Echtheitsfragen auf irgendeinem Spezialgebiet befasst, weiss das aus eigener Erfahrung. W. Martins Buch über altholländische Bilder giebt hierüber aufschlussreiche Belege). Wenn man von einem Kunstwerk sonst nichts weiss, nicht, wie es entstand und was es wollte, kann man nicht schlechthin behaupten, es sei qualitätsvoll oder nicht. Qualität ist ja, wie Harmonie oder Dissonanz in der Musik, nie etwas nur Äusserliches, sondern eine Ausdruckseigenschaft des Schöpferischen. — Dass der angeblich erste Entwurf zu dem Gemälde der Täuferpredigt in Berlin nicht ein solcher, sondern eine nur rund zwanzig Jahre spätere eigenhändige Nachzeichnung ist und dass man nun das Bild etwas früher ansetzen darf, als bisher üblich, vielleicht schon ins Jahr 1634, wird vollkommen klar* — ebenso wie Neumanns Meinung über die Zeichnung zum Hundertguldenblatt und über die Motivwandlung in der Entstehungsgeschichte der Samariterradierung und des Pariser Samariterbildes. Aus diesen Untersuchungen kommen ganz neue Wertungen der betreffenden Kunstwerke heraus.

* Da das Bild in der technischen Behandlung der Landschaft noch gewisse Zusammenhänge mit Lastmans Maxentiusbild aufweist, möchte auch der Referent für die frühe Datierung eintreten.

Für die Methode der Stilkritik ist das Kapitel über korrigierte Zeichnungen besonders wichtig — und wird wahrscheinlich noch zu vielen Erörterungen Anlass geben. Neumann meint, in den weitaus meisten Fällen lägen nicht, wie man bisher annahm, Korrekturen an Schülerarbeiten vor, sondern Selbstkorrekturen, womit die Frage der Doppeldatierung gegeben wäre. Was Neumann an Material vorlegt, scheint überzeugend für seine Ansicht zu sprechen. Von der Dresdener Abendmahl-Zeichnung möchte Referent dies nach langer Vertraulichkeit mit gerade diesem Blatt behaupten. Die gelöschte Unterschrift unter der Zeichnung, von der nur der Name Rembrandt stehen blieb, die aber offenbar viel länger war, muss einmal genau geprüft werden. Hier könnten wichtige Aufschlüsse verborgen liegen, wenn die schwachen Spuren sich jemals überhaupt entziffern lassen. —

Im dritten Kapitel „Rembrandt und die Überlieferung" (Gipsfigur, Gipskopf, Antike und Michelangelo) giebt der Verfasser von neuem, auf Grund hinzugekommenen Materials, sein Bekenntnis zu Rembrandt. Er führt alle diese sogenannten „Einflüsse" auf ihr richtiges Maass zurück, leugnet die zeitweise Wichtigkeit bildhauerischer Empfindung in Rembrandts Kunst keineswegs, zeigt aber, wie Rembrandtisch das dann doch alles geworden ist und dass Rembrandt von diesen fremden Dingen nur das nahm, was seiner Kunst schliesslich nahrhaft war. Wenn er sich mit Michelangelo gelegentlich berührt und bei ihm Dinge sucht, die ihm abgehen, so war auch dieser Versuch hoffnungslos. Der grosse Spiritualist muss letzten Endes mit sich selber fertig werden. Dass Neumanns durch weit zurückliegende Tradition vorbereitete Auffassung, die schon in seinem grossen Buch enthalten ist, seinerzeit scharfen Widerstand finden konnte, zeigt nur, wie unpsychologisch die Kenntnis Rembrandts vor fünfzehn Jahren war. Heute ist es hoffentlich anders. E. Waldmann.

Carl Woermann: Geschichte der Kunst. Zweite Auflage. Band 2 und 3. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut.

Von der zweiten Auflage dieses grossen Werkes, dessen erster Band (Antike) hier angezeigt wurde, liegen nun auch der zweite und dritte vor, in guter Ausstattung und instruktiv geleiteter Illustrierung. Der zweite behandelt die Kunst der Halbkulturen, die Kunst der asiatischen Völker und des Islams, der dritte die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters (bis etwa 1400).

Die Neubearbeitung erwies sich bei diesen Themen als besonders fruchtbar, denn gerade auf diesen Gebieten hat die Forschung des letzten Jahrzehnts neue und manchmal reiche Ergebnisse gezeitigt. In der byzantinischen Frage beginnen wir jetzt einigermassen klar zu sehen, dank der Arbeiten neuerer Forscher, wie Strzygowski einerseits und Wulff anderseits, und der dieser Epoche gewidmete Abschnitt Woermanns giebt



HUGO KRAYN, BILDNIS ARNO NADELS
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

eine anschauliche Vorstellung dieser etwas verwickelten Dinge. Auch die Geschichte der frühchristlichen Wandmalerei, durch neue Ausgrabungen und Aufdeckungen wesentlich gefördert, steht in neuer Beleuchtung da, ebenso wie die Geschichte der Buchmalerei, die durch neue Veröffentlichung von Bilderhandschriften auch einen schönen Zuwachs an Material zu verzeichnen hat.

Was den zweiten Band mit seinem zum Teil weit entlegenen Stoffgebiet anbetrifft, so ist hier kein Rezensent in der Lage, überall kritisch mitzuarbeiten. Mexikanische Reliefs und polynesische Skulpturen zu kennen ist nicht jedem vergönnt. Wir müssen froh sein. wenn wir indische Kunst allmählich zu beherrschen beginnen (Islam, China uud Japan ist uns schon vertrauter). Die Kapitel über die Kunst Indiens haben besondren Wert, nicht nur durch die genaue Verarbeitung des ganzen wissenschaftlichen Materials — die versteht sich bei Woermann von selbst — sondern auch durch die entschiedene Stellungnahme in der Frage der Wertung. Woermann steht ganz gut auf dem Boden von Havell, Coomaraswany und William Cohn. Das heisst, er vertritt die Sache der künstlerischen Anschauung gegen die Meinung der in diesem Punkte total irregeleiteten Historiker und Ethnographen. (Über diese Dinge hoffen wir demnächst, wenn sich Abbildungen beschaffen lassen, an dieser Stelle einmal ausführlich zu reden).

Im übrigen ist auch von diesen Bänden nur zu wiederholen, was von dieser „Kunstgeschichte", der besten, die wir haben, im allgemeinen gilt: die wissenschaftliche Zuverlässigkeit in der Verwertung und Gliederung des Materials ist zu fruchtbarer Anschauung vereinigt mit klarerallgemeinverständlicher Darstellung. Wer irgend etwas aus dem Gebiete der Kunst wissen will, findet hier Belehrung und an jeder Stelle auch den Hinweis, wo die eigene Arbeit einzusetzen hat.

E. Waldmann

Trotz des Krieges in vorzüglicher Ausstattung ist soeben Paul Mebes' Werk „Um 1800" bei Bruckmann in München in 2. Auflage erschienen (Preis 30 Mk.) mit vielen Abbildungen nach Photographien von Gebäuden, Innenräumen, einzelnen Bauteilen und Möbeln in guter Auswahl und in sorgsamer Zusammenstellung. Ein hübsches Bilderbuch, denkt man, wenn man es in die Hand nimmt, und anfängt durchzublättern. Und man thut gut daran, sich dem Werke zunächst ganz einfach als einem Bilderbuche mit offenem Sinn hinzugeben. Allmählich fängt es an mit stiller Gewalt zu reden und zu erzählen von einer Zeit, die so geschlossen, so gefasst und ihrer selbst sicher war, dass sie jede Lebensäusserung mit einer sicheren Form umgab, gewissermassen mit einer natürlichen Geste begleitete, die sowohl in sich, als auch zum Ganzen harmonisch war. Ja, fast über das ganze Europa war diese Formgebung gleichartig oder doch innerlich verwandt.

Eine Formgebung, die in ihrer Eigenschaft als klassizistische, aus lauter ererbten Teilen bestand, und dennoch ein so getreues Abbild ihrer Zeit darstellt; eine Formgebung, die so ungemein typisch gleichmässig, und dennoch in jedem einzelnen Werk Niederschlag eines individuellen Charakters ist. Unwillkürlich fällt einem beim Besehen des Bilderbuches das ein, was wir heute wollen und suchen und das so verwandt ist dem, was hier vollbracht wurde: zum Beispiel ruhige, gefasste, weltläufige Form, Vereinigung von Typus und individuellem Charakter. Die schnelle, allzuschnelle Nutzanwendung liegt nahe. Aber gerade der aufmerksame Betrachter fühlt die unzerreissbare und also auch in Teilen nicht übertragbare Rundheit dieser Epoche, und begreift nun erst unser ruheloses Jagen nach Ruhe, unser national engherziges Konkurrieren um die weltläufige Form, den erbitterten Kampf zwischen Typus und Individuum als etwas unendlich anderes.

So wird das Bilderbuch zum Lehrbuch, zum anschaulichen und überzeugenden Lehrbuch, und der Leser wird in den kurzen Anmerkungen, die der Verfasser den einzelnen Bildergruppen beigiebt, wie in der programmatischen Einleitung von W. C. Behrendt Bestätigungen und neue Hinweise zum Sehen finden.

Otto Bartning.

Reiseskizzen von H. C. C. Wach. Verlag der Zirkel, Berlin.

Das Heft enthält 27 grosse Skizzenbuchblätter nach Architekturen aus deutschen Städten, aus Sizilien, London, Paris und aus östlichen Landesteilen. Vorausgeschickt ist nur ein kurzes Vorwort von A. Mendelssohn-Bartholdy. Die Blätter bedürfen auch keiner längeren Erklärung und Empfehlung, weil sie sich selbst empfehlen. Es sind Beispiele höchst gebildeter Architektenzeichnungen, wie sie heute leider selten geworden sind. Vor einigen Jahrzehnten zeichneten ähnlich — wenn auch nicht gleich gut — noch viele Architekten: in einem Stil, der etwa die Mitte hält zwischen dem architektonischen Begreifen des Bauwerks und der malerischen Freude am Eindruck, zugleich erläuternd und idealisierend, zugleich konstruktiv und räumlich. Die Art der Anschauung erinnert entfernt an Menzel, der sich zeichnend Notizen machte, um zu wissen, wie die Dinge sind, und dem die Notiz sich unversehens zu einer kleinen rhythmischen Dichtung rundete. In Wachs Zeichnungen ist viel Geschicklichkeit, aber auch viel Sachlichkeit; sie sind nicht nur interessant für den Architekten, sondern auch für den Maler und den Kunstfreund. Sie haben Atmosphäre und Stimmung. Studienblätter eines geduldigen Enthusiasten sind es, der jede Form, die er zeichnet, versteht, der ein überraschend feines Gefühl für die Wiedergabe des Stofflichen beweist und der jedem Objekt eine günstige Darstellungsform abzugewinnen weiss.

Man möchte wünschen, dass viele unserer Architekten ihre eigenen und fremde Bauten so gut darstellen, dass sie mit so viel Liebe zeichnen und der Bauform im grossen und kleinen so sachlich nachgehen lernten. Ein solches Maass von künstlerischer Bildung kann zwar nicht fehlendes Talent ersetzen, aber es kann vorhandene Fähigkeiten gar sehr kultivieren helfen. Es kann der Persönlichkeit Kultur verleihen.

Karl Scheffler

Wilhelm von Kobell. 7 Radierungen „Alt-München" aus dem Jahre 1818. Mit einer Einleitung von Hermann Uhde-Bernays. Gedruckt von den Originalplatten und verlegt von F. Bruckmann, A. G. München 1918.

Die sieben Radierungen haben vor allem ein lokales Interesse und werden von Sammlern Alt-Münchener Erinnerungen am meisten geschätzt werden. Über das Stoffliche hinaus vermögen sie aber doch auch um ihrer künstlerischen Qualität willen zu interessieren. Es ist manches von den alten Niederländern darin. Benutzt von einem Sinn, der den Heutigen etwa an Kalckreuth erinnert. Das Schulmässige tritt menschlich sympathisch auf, und die Trockenheit wird erträglich durch die liebevolle Auffassung einer vertrauten Natur. Das Vorwort, das Uhde-Bernays geschrieben hat, weiss Aufklärendes über Kobell zu sagen und die Blätter zu empfehlen, ohne sie übertrieben einzuschätzen.

Karl Scheffler

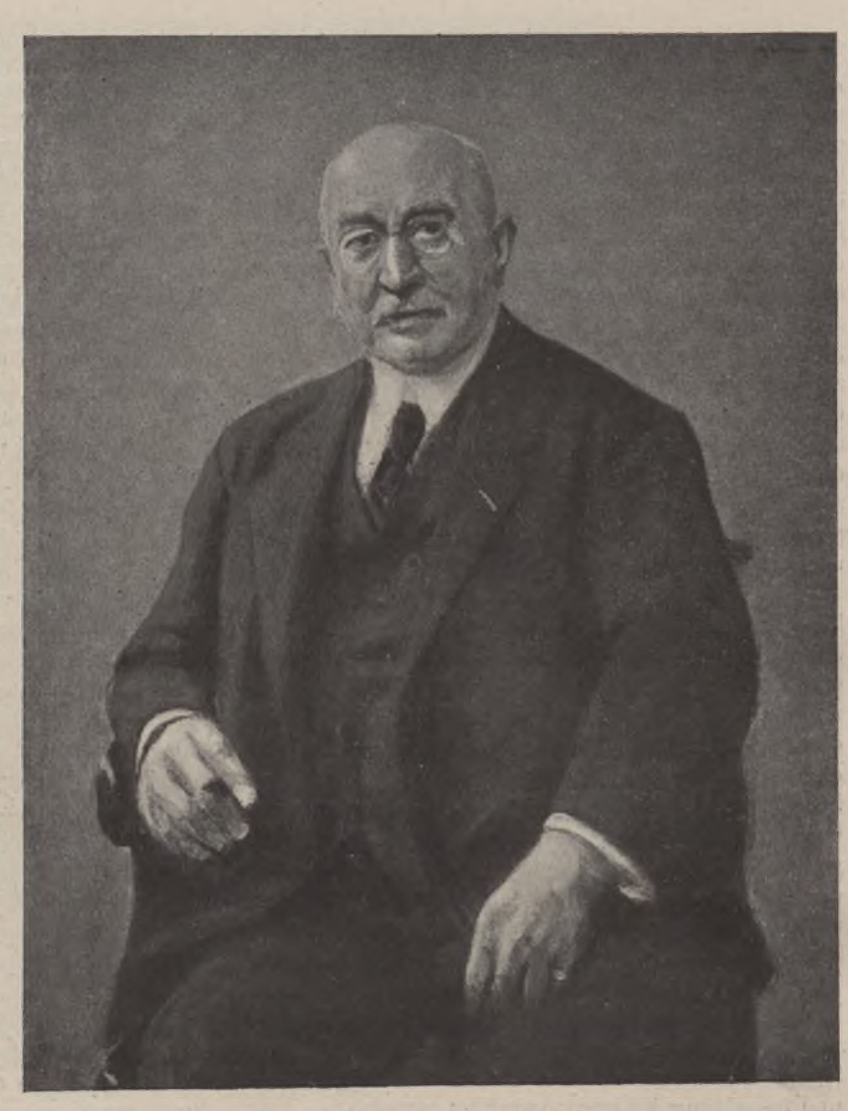
Die Zeichnungen der Umbrer
von Oskar Fischel.

Berlin, 1917. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

Seit dem Beginn des Weltkrieges ist in deutscher Sprache keine Publikation über ein Gebiet der italienischen Kunst erschienen, die sich, was ihre Bedeutung für die Wissenschaft anbelangt, diesem Werke vergleichen liesse. Das besagt nur wenig, aber auch in der schönen kleinen Zeit, als jeder Tag uns neue For-

schungsergebnisse schenkte, selbst in jenen verschollenen Jahren hätte die Kunstgeschichte der Arbeit Oskar Fischels durch das Prädikat „grundlegend" eine Ausnahmestellung zuerkennen müssen.

„Die Zeichnungen der Umbrer!" Was wussten die Gelehrten von ihnen? Nicht sehr viel: alle vorzüglichen Blätter waren von Raffael, die steifen und pedantischen gut genug für seinen Lehrer Perugino, die ganz schlechten wies man dem Giovanni Spagna zu und was man nicht deklinieren konnte, sah man als Pintoricchio an. Fischel hat der Kenntnis, der Erkenntnis Raffaels zwei Jahrzehnte gewidmet, und so entstand dieses Buch von selber, als er aus dem zeichnerischen Werke des jungen Raffael alle Blätter ausscheiden musste, die Händlerschlauheit und Sammlerstolz im Verlaufe der Jahrhunderte hereingeschmuggelt hatten. Aber Fischels Arbeit, in erster Linie bestimmt, das künstlerische Charakterbild des jungen Raffael von Flecken und Retouchen zu befreien, hat, darüber hinaus, zu einem wundervollen Ergebnis geführt, — zur Entdeckung des jungen Perugino. Wir kannten eigentlich nur den Alten, den geschäftstüchtigen, sich bis zum Überdruss selbst kopierenden „Maler süsser Andacht". Fischel hat in schlechthin genialer Weise aus Peruginos Zeichnungen und deren Atelierkopien das Wesen seiner gänzlich anders gearteten Jugendschöpfungen deduziert und nun erst begreifen wir, dass ihn die Zeitgenossen als „Erfinder heroischer Motive und Composition" schätzten, dass die Spuren seines Wirkens, weit über die Alpen, in die Werkstätten flandrischer Maler und persischer Miniatoren führen, und seine Glasmalereien, „die auf einen Accord weniger Farbe gestimmt waren, für die in der Aussenwelt jeder Vergleich fehlt, die jene Heiligkeit der Sprache wiederfanden, die die Gotik in ihren Bildern und Kirchenräumen besass" — ob sich ein Expressionist von heute mit dem Manne, der sie geschaffen, nicht rascher verständigt hätte als mit einem impressionistischen Zeitgenossen?



MAX LIEBERMANN, HERRENBILDNIS

„Zum Schluss", — wie es immer heisst — „noch ein Wort über" . . . nein, kein „Wort über", sondern einen Hymnus auf die Ausstattung! Dass ein deutscher Verleger, — im vierten Kriegsjahr wohlgemerkt! — für den Spottpreis von fünfzig Mark diesem Buche neun Tafeln in Lichtdruck, eine Tafel in Kornätzung und 345 glänzende Textillustrationen beigeben konnte, das bedeutet, im Zeitalter eines fast schleichhändlerhaften Bücherwuchers für den Verlag Grote keinen geringeren Ruhmestitel als für Oskar Fischel der Inhalt seines Werkes.



KOPIE NACH EINER RÖMISCHEN MOSAIK, S. MARIA MAGGIORE, 352—366
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN



EIN BONMOT VICTOR HUGOS

Es wird über den Wert der weiblichen Aktmalerei gestritten. Victor Hugo meint: „La femme nue, c'est la femme armée."

MARINE

Ludwig XV. lässt sich von La Tour malen. Das Gespräch stockt; der Maler bemüht, etwas Neues aufs Tapet zu bringen, begeht die Taktlosigkeit, zu sagen: „Majestät, mit der Marine ist's nicht gut bestellt!" Der König pariert sehr kühl: „Was Sie nicht sagen! Und Vernet?"

GESCHICHTSMALEREI

Schwind besuchte einst Piloty, der eben eine grosse Weltkatastrophe gemalt hatte und begrüsste ihn mit den Worten: „Nun, Herr Professor, haben wieder ein Malheur gemalt?"

DER GUTE BILDHAUER

Klinger hatte das Tonmodell seiner „Badenden" vollendet. Einige Künstlerfreunde waren in seinem Atelier. Bei der Anlage der Figur hatte Klinger das Eisengestell zu schwach genommen und hatte versucht dem Fehler durch Hineinstecken von Holzstücken, Zigarrenkisten u. s. w. während der Arbeit nachzuhelfen. Als letzter betrat eine Leipziger Lokalgrösse, nennen wir ihn Prof. S., den Raum. Er sah einen Augenblick die „Badende" an, dann sagte er: „Sie wird umfallen." Alles lächelte. Kaum hatte S. aber das Atelier verlassen, als die Figur langsam schwankte und zusammensank.

Massloses Staunen. Da fasste sich Klinger als erster: „Der S. ist doch ein grosser Bildhauer."

KORREKTUR

Gottfried Schadow fragte bei der Korrektur einen Schüler: „Haste det ganz alleene gemacht"? „Ja, Herr Professor", sagte der Schüler, „ganz allein". „Nu wirklich", fragte Schadow, „hat dir ooch keener dabei geholfen?" „Nein, Herr Professor, dabei hat mir keiner geholfen." „Na", sagte Schadow, „dann kannste Töpper werden".

SIEBZEHNTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 25. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



WILHELM LEHMBRUCK, MÄDCHENKOPF



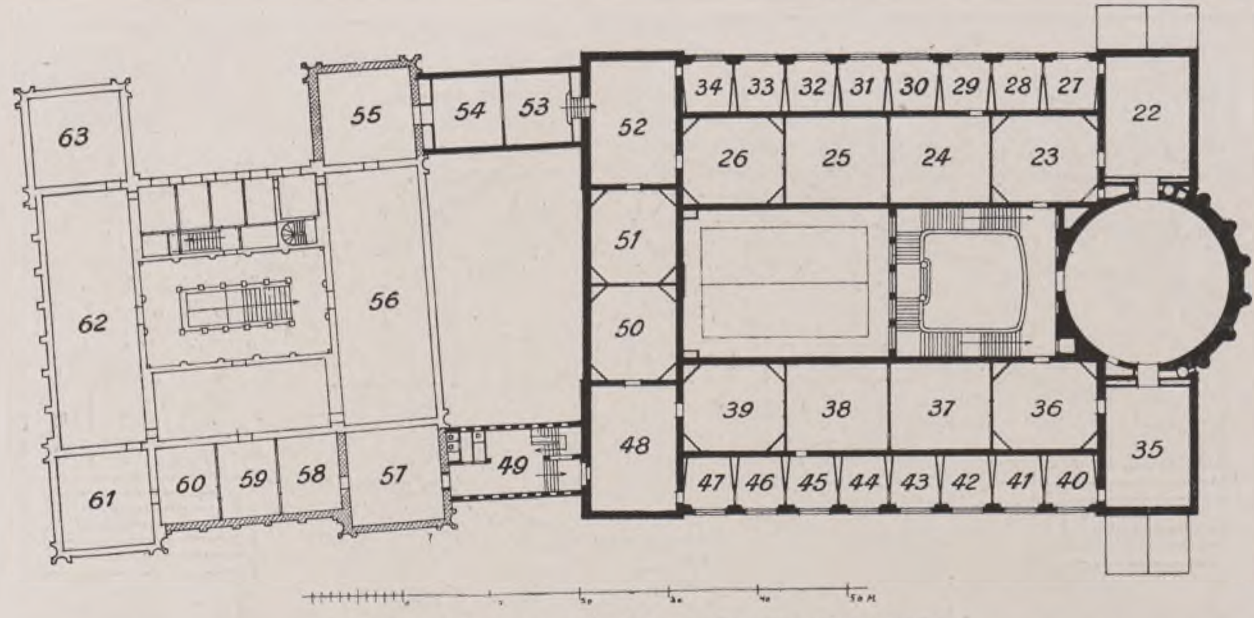
DIE NEUE HAMBURGER KUNSTHALLE

VON

KARL SCHEFFLER

Man sieht das Gebäude der neuen Kunsthalle vor sich liegen, wenn man den Hamburger Hauptbahnhof verlässt. Zuerst blickt man verwundert und findet sich nicht gleich zurecht; tritt man aber näher, beginnt man das Gebäude nach allen Seiten zu umkreisen, so verwandelt sich die Verwunderung gar in Betroffenheit. Denn es sollte dieser Museumsbau ein Musterbeispiel seiner Art werden, und nun nimmt der erste Blick gleich eine Reihe von Fehlern wahr.

Man steht vor einem scharfkantigen Gebäudeblock, dessen helles Steingrau, wie es scheint absichtsvoll, von dem Ziegel-, Terrakotten- und Sandsteinrot der unmittelbar anschliessenden alten Kunsthalle absticht. Ursprünglich sollte der neue Gebäudeteil wohl ein reiner Nutzbau werden; es ist zuerst offenbar wenig an Fassadenwirkungen gedacht worden, sondern nur daran, das Haus vorbildlich den Bedürfnissen einer modernen Bildergalerie anzupassen. Man erkennt es an den glatten, kaum profilierten Wänden, an den vielen rechteckigen Laternen der Oberlichtsäle auf dem Dach, an den bündig in der Mauer sitzenden, mehr breiten als hohen Fenstern, und an der nüchternen, kastenförmigen Gestalt der ganzen Baumasse. Am meisten springt die Absicht, einen reinen Nutzbau zu schaffen, an der Seite der Eisenbahn in die Augen. Dort ist keine Schauseite, und darum ist dort auf alles verzichtet, was nicht zweckhaft ist. Um so seltsamer mutet es an, dass in anderen Teilen des Gebäudes dieser klare Wille verlassen worden ist, dass neben ihm unmotiviert auch ein Wille zu repräsentativen Wirkungen auftritt. Der Teil des Gebäudes, der dem Bahnhof zugekehrt ist, endet in einer Apsis mit stattlichen Säulen, die überwölbt ist von einer flachen, sich zwischen den Laternen des Daches sehr wunderlich ausnehmenden Kuppel, und die gegliedert wird durch hohe zum Eintritt einladende Fensterthüren,



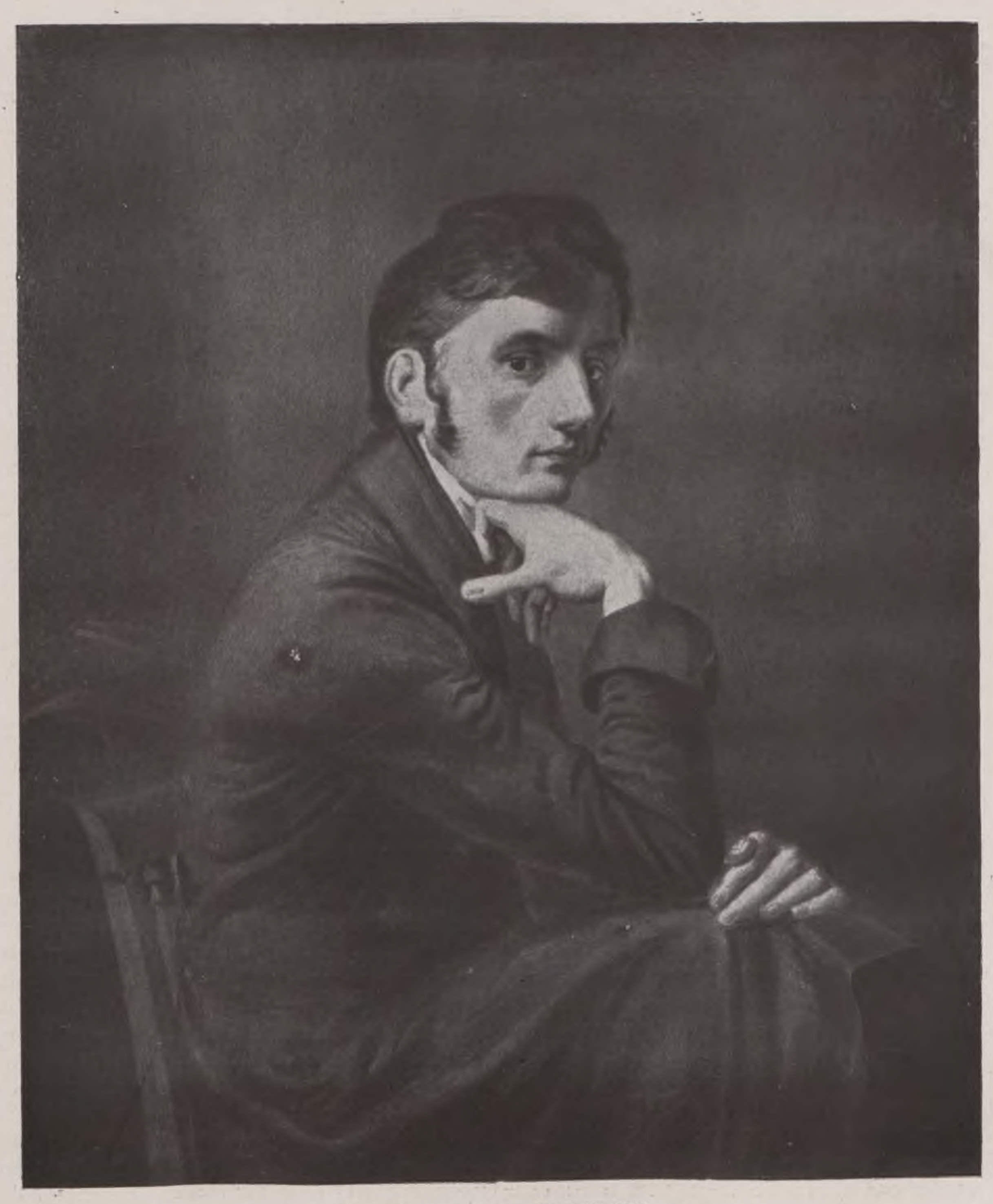
DIR NEUE HAMBURGER KUNSTHALLE. GRUNDRISS, OBERGESCHOSS

Erläuterung: 55—63 alte Kunsthalle; 49, 54, 53 Zwischenbau; 52 Saal der Impressionisten, 51 Liebermannsaal, 50 Leibl und Leiblkreis, 48 Deutsch-Römer (Oberlichtsäle); 27—34 (historische Bilder) und 40—47 (Meister des neunzehnten Jahrhunderts) Seitenlichtkabinette; 35—39 Oberlichtsäle (Meister des neunzehnten Jahrhunderts), 22—26 Oberlichtsäle (historische Bilder).

trotz des Widerspruchs, der darin liegt, wenn eine Apsis zum Eingang wird. Untersucht man nun aber den Sachverhalt, so erfährt man, dass man durch diese einladenden Thüren gar nicht eintreten soll, sondern dass der Eingang seitlich angeordnet worden ist. Nachträglich. Denn man betritt das Haus durch einen Vorbau, der der Mauer offenbar künstlich angefügt ist, der wie ein angeschraubter Fremdkörper wirkt und unschön vorspringt, weil er die idealen Grenzen nicht respektiert. Es streiten in dem Gebäude zwei Absichten; man hat es nicht mit einer reinen Nutzarchitektur, aber auch nicht mit einer nur darstellenden Architektur zu thun, sondern mit einem ärgerlichen Gemisch von beidem.

Das Haus ist recht eigentlich das Werk Lichtwarks, denn er wollte darin die Studien seines ganzen Lebens realisieren. Er hat den Bau als eine Aufgabe betrachtet, das Vorbildliche hinzustellen. Darum hat er vorsichtig auch auf die Mitarbeit eines namhaften Architekten verzichtet. Dessen künstlerischem Eigenwillen wollte er nicht Konzessionen machen. Er hat einen jüngeren Architekten gewählt, um im freiesten Sinne Bauherr sein zu können. Er hat die Grundrisse selbst mit entworfen, hat mit dem Architekten immer wieder über den Plänen gesessen und hat ihn in den meisten Fällen wohl dahin gebracht, wohin er ihn haben wollte. Unendlich genau hat er es mit der Lichtfrage genommen. Durch halb Europa ist er gereist, um Studien zu machen, und das Ergebnis war, dass das Laternenoberlicht das rechte sei. Aber auch sonst sollten seine Erfahrungen als Museumsmann dem neuen Haus zugute kommen. Und doch befriedigt das Ergebnis nun selbst in solchen Punkten nicht, die Lichtwark in den eigenen Schriften als Hauptpunkte bezeichnet hat; es sind in seinem Museumsbau, den er ganz unbehindert schaffen durfte, Fehler, die er selbst aufs schärfste gegeisselt hat. Man erkennt, dass Theorie und Praxis doch gar sehr zweierlei sind, selbst wenn eine bedeutende Persönlichkeit hinter den Theorien steht.

In seinem Aufsatz über „Museumsbauten“ schildert Lichtwark ein abschreckendes Beispiel: „Innen sieht es so aus: pomphafte Eingangshalle (natürlich ist für die Garderobe nichts vorgesehen und der Windfang musste später eingebaut werden . . .“ Und weiterhin heisst es: „Das Treppenhaus ist meist um ein Drittel zu gross, denn der Prunktypus will, dass es sich in halber Höhe von der Rast aus gabelt. Auf Zweidrittel des Raumes liesse sich in der Regel etwas unendlich viel Bequemeres anlegen.“ Diese Sätze werden nun zu einer Kritik auch der neuen Hamburger Kunsthalle. Denn es setzt sich der Dualismus des Ausseren im Inneren fort. Was die



PHILIPP OTTO RUNGE, SELBSTBILDNIS



FRIEDRICH WASMANN, BLICK DURCH DIE THÜR

Kuppel draussen schon andeutet, findet man drinnen verwirklicht: eine prunkvolle Vorhalle und ein riesiges Treppenhaus, Repräsentationsräume, die ebensowohl dem widersprechen, was Lichtwark immer gefordert hat, wie auch dem Nutzbaucharakter in den anderen Teilen des Hauses.

Man betritt das Gebäude also nicht durch die dazu einladenden Thüren, sondern von der Seite, durch einen künstlich angefügten Vorbau, und gelangt zunächst in einen Saal (unter 35), der zuerst Ausstellungszwecken dienen sollte und später als Vorraum und Garderobe eingerichtet worden ist. Von diesem Raum aus führt an der einen Wand eine unschön angebrachte Treppe zu einer kleinen Thür, die die Kabinette für die Schwarz-Weiss-Kunst öffnet. Man vermutet dort nicht Ausstellungsräume, es sieht aus, als ginge es zu Verwaltungsräumen und es wird später ein Schild angebracht werden müssen. Geradeaus schreitend, gelangt man — von der Seite! — in die Rotunde, die draussen von der Kuppel bezeichnet wird, in einen Raum, dessen Decke von kanellierten Säulen getragen wird und der im übrigen ganz leer ist. An den Wänden sollen später Tafeln mit den Namen der Stifter angebracht werden. Man wendet sich dann scharf nach links und blickt in das Treppenhaus, auf eine Wand, mit einer relativ kleinen Thür in der Mitte (die in den Lesesaal führt) und mit breiten Fenstern in der Höhe, die später mit farbigen Scheiben versehen werden sollen. Durch die ganze Länge des Treppenhauses geht man nun dahin, wendet sich dann links oder rechts und steigt die Treppen hinauf,



FRIEDRICH WASMANN, TIROLER BERGWALD

die sich an den Wänden zurückschwingen. Im Hinaufsteigen ist es, als lege sich einem die Decke auf den Kopf, weil sie zu niedrig genommen worden ist. Dieses Treppenhaus ist nicht nur für Ausstellungszwecke verloren, selbst für dekorative Plastiken, sondern es ist auch architektonisch missraten. Besonders peinlich ist ein überall hervortretender Widerspruch zwischen dem Willen, die Achsen zu betonen und einem gegenachsialen Willen. Vorhalle und Treppenhaus bezeichnen die Hausmitte und betonen die Hauptachse; doch wird man nicht in der Mitte eingelassen, man rennt im Treppenhaus wie gegen eine Mauer und muss sich fortgesetzt im rechten Winkel wenden, um die oberen Säle zu erreichen.

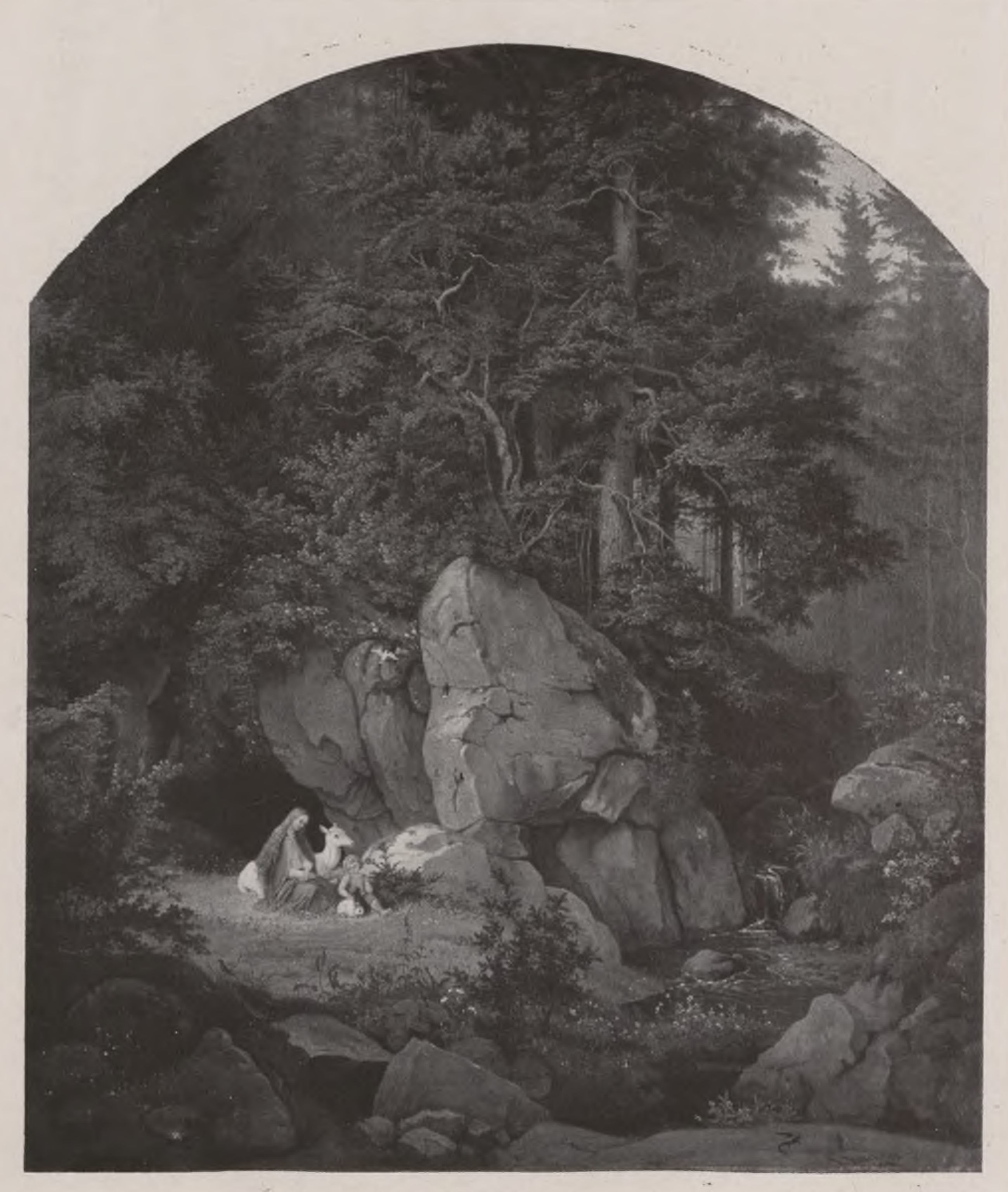
Im Erdgeschoss betritt man jenseits der Halle die Säle, die zur Aufnahme der alten Hamburger Bilder bestimmt sind (unter 22 und 27—34); es sollen dort vor allem die Altarwerke Meister Bertrams und die Tafeln Meister Frankes aufgestellt werden. Nun begiebt sich aber etwas sehr Merkwürdiges. Zwischen diesen Seitenlichträumen und dem grossen Lesesaal in der Mitte, der Oberlicht hat, giebt es zu beiden Seiten des Hauses breite und sehr lange Räume, wahre Reitbahnen, die ohne Fenster, also dunkel wie Keller sind und die nur als Magazin benutzt werden können. Ist mit dem Treppenhaus schon viel umbauter Raum verschwendet, so geht die Raumvergeudung hier ins grosse. Es handelt sich nicht um Räume, die von vornherein als Depots vorgesehen sind, sondern um Räume, die einfach übrig geblieben sind. (Unter 23—26 und 36—39.)



FR. AUG. TISCHBEIN, BILDNIS DER GRÄFIN FRIES

„Da die Museen gebaut werden der Wandfläche wegen, kann man auf Heller und Pfennig ausrechnen, wieviel Miete ein Quadratmeter Wandfläche kosten müsste“ . . . Auch mit diesem Satz zeugt Lichtwark wieder gegen sich selbst. Ein Grundriss, in dem solches vorgeht, kann nicht gut sein, er ist nicht richtig durchgearbeitet. Zu Raumverschwendung war aber um so weniger Veranlassung, als alle Säle des neuen Hauses eigentlich schon wieder voll sind, trotzdem recht vieles in die Depots gewandert ist und trotzdem Räume für eine zukünftige Skulpturensammlung nicht vorgesehen sind.

Im oberen Stockwerk befinden sich die Bildersäle, um derentwillen die neue Galerie eigentlich gebaut worden ist. Zu beiden Seiten ziehen in langer Reihe Seitenlichtkabinette dahin, und daneben liegen die Säle mit dem Laternenoberlicht. Diese Säle sollen nichts sein als gute Ausstellungsräume, das Auge soll gezwungen werden, nur die Kunstwerke zu sehen. Die Absicht ist erreicht worden durch eine geschmackvolle, keineswegs flauwirkende Neutralisierung der Architektur, der Wandtönungen und der Färbungen der Thürumrahmungen, Paneele und Fussböden. Etwas unbequem ist es, dass zwischen den Seitenlichtkabinetten und Oberlichtsälen nur wenig Verbindungsthüren vorhanden sind. Es scheint, als hätte Lichtwark die Besucher zwingen wollen, die Kabinette in vorbestimmter Reihenfolge zu durchschreiten, eine erzieherische Absicht scheint am Werk zu sein. Die meiste Aufmerksamkeit wendet sich naturgemäss dem Lichtproblem zu. Lichtwark schwor auf das Laternenlicht. Nun das Ergebnis vorliegt, zeigt es sich, dass insofern ein Erfolg erzielt worden ist, als das in andern Galerien so lästige Spiegeln der Bildoberfläche überwunden ist, sogar bei Bildern, die hinter Glas sind; dafür zeigt sich ein anderer unvorhergesehener Übelstand: die Säle haben zu viel Licht. Pauli hat diesen Übelstand beim Hängen offenbar peinlich empfunden, denn er hat die Scheiben der Laternen an drei Seiten mit Farbe streichen lassen, wohl als Ersatz für die in dieser Zeit fehlenden Vorhangstoffe. Damit ist aber nicht viel geholfen. Auch so dringt noch eine Lichtflut in die Säle, die den Bildern gefährlich wird. In einigen Sälen ist an hellen Tagen das Licht so stark, dass die Bilder wie im Freien hängen; das Licht frisst die Farben auf, es giebt den farbigsten Bildern etwas Verblasenes oder gar etwas Kalkiges. Ein anderer Übelstand ist, dass die Säle zu hoch sind, dass über den Bildern zu viel hell beleuchtete Wandfläche sichtbar wird. Dadurch schrumpfen alle Formate ein, die Bilder dominieren nicht wie sie sollten, man hat sie alle grösser und farbiger in der Erinnerung und man überrascht sich, dass man manches Hauptwerk auf seinen Platz im alten Haus zurückwünscht. Die Verehrung für Lichtwark darf nicht verhindern, solche Einwände deutlich auszusprechen. Denn in diesem Fall handelt es sich um Grundsätzliches; und es besteht die Gefahr eines falschen Schlusses. Zuerst giebt man nämlich unwillkürlich den Kunstwerken schuld, bevor man dahinter kommt, dass die Räume und das Licht Ursache sind. Es ist nicht in allen Sälen gleich schlimm, es ist in den Seitenlichtkabinetten



LUDWIG RICHTER, GENOVEVA



KARL ROTTMANN, NECKARLANDSCHAFT

sogar wesentlich besser, vorbildlich aber ist die Wirkung nirgends.

Ein merkwürdiger Fall! Lichtwark wollte ganz sicher gehen. Er hat während des Baues eine Baubude für die Arbeiter errichten lassen, die genau aussah wie einer dieser Säle mit Laternenlicht. In diesen Raum führte er seine Besucher; ich selbst war mehrere Male darin. Nun aber hat keiner von denen, die dieses Modell gesehen haben und die ich sprach, in diesem Raum jemals ein Bild gesehen; es scheint, als habe Lichtwark niemals zur Probe Bilder hineingehängt. Nur so ist es auch verständlich, dass er hoffnungsvoll drauf los baute, ohne in seinem Glauben erschüttert zu werden. Jetzt bleibt die erhoffte Wirkung aber aus. Und die wenigsten Besucher werden sich klar machen, warum die Kunstwerke nicht recht wirken, warum eigentlich nur solche Bilder nicht verlieren, die ausgesprochen eine Ausstellungswirkung haben (zum Beispiel der Eduard Meyer im blauen Rektorenmantel von Lovis Corinth), und unwillkürlich werden die Künstler geringer eingeschätzt. Die Bilder wirken nicht mehr so klassisch, wie im alten Haus. Für Liebermann ist die Neuaufstellung sehr nachteilig, für Künstler wie Böcklin oder Marées nicht minder. Die Bilder der Maler des neunzehnten Jahrhunderts sind durchweg auf intime Raumwirkungen angewiesen und sie verlieren in den überhellen und überhohen Sälen darum von ihrem Besten.

✻

Die Neuaufstellung erhellt die Sammlung nun bis in ihre Tiefen. Im alten Haus hatte man nie einen Überblick, die ungeheure Masse des von Lichtwark Erworbenen konnte dort nicht übersichtlich aufgestellt und geordnet werden. Paulis Disposition ist sehr geschickt. Er hat die Fülle klar gegliedert, ohne aber zu lehrhaft zu werden. Die neuen Säle sind alle gut gefüllt, zum Teil sogar schon wieder etwas überfüllt, trotzdem manches Bild ins Depot gewandert ist, trotzdem auf die Ausstellung der schlimmsten grossen Auftragsporträts verzichtet worden ist und trotzdem der grösste Teil der gleichgültigen Schwabe-Sammlung (nachdem das kontraktlich vom Schenker ausbedungene



J. DUPRÉ, AM WEIHER

Vierteljahrhundert verflossen ist) abgebaut werden konnte. Die Räume des neuen Hauses ermöglichen eine deutliche Gliederung in jene Gruppen, die Lichtwark schon festgelegt hat: in die Gruppe der Auftragsbilder (eine Lieblingsidee Lichtwarks, aber auch ein Irrtum, der seiner Sammelthätigkeit bei längerer Lebensdauer sicher gefährlich geworden wäre), der sich Bilder junger Hamburger Maler anschliessen; in die Gruppe der alten Hamburger Kunst von Meister Bertram bis Runge; in die nicht eben bedeutende, aber doch manches schöne mittlere Werk enthaltende Gruppe der historischen Bilder vor 1800; und in die wichtigste und grösste Gruppe der Meister des neunzehnten Jahrhunderts, einschliesslich der Bilder aus der Sammlung Schröder. Ich weiss nicht, ob ein Aufstellungsplan von Lichtwark vorlag. Vielleicht hätte er die Hamburger Maler alle vereinigt, von Meister Bertram bis Fritz Friederichs und Ahlers-Hestermann. Wie Pauli es gemacht hat, ist es aber besser. Er hat von Runge ab die Hamburger zwar möglichst zusammengehalten, hat sie aber doch der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts eingeordnet und hat es erreicht, dass das Lokale zwar nach Gebühr betont, aber doch nicht partikularistisch betont ist. Die Anordnung der Bilder des neunzehnten Jahrhunderts ist im allgemeinen chronologisch; doch ist das Prinzip nicht so streng durchgeführt, dass es didaktisch langweilig erscheint.

Wenn einem jetzt erst die glänzenden Vorzüge der Hamburger Sammlung aufgehen, so erkennt man deutlicher als früher aber auch die Lücken. Im alten Haus ist es, zum Beispiel, nie aufgefallen, wie sehr arm die Galerie an Werken der französischen Impressionisten ist. Das einzig bedeutende Bild sind die „Reiter“ Renoirs. Die Bilder von Manet, die Proben von Courbet, Millet, Corot, Dupré, Sisley, Vuillard und Bonnard (von den beiden letzten einige Auftragsbilder) wirken zufällig. Pauli hat den Saal bei weitem nicht mit französischen Bildern füllen können, er hat Werke von Corinth, Slevogt, Uhde und Herbst hinzugefügt.



KARL SPITZWEG, DER STERNDEUTER

Mit der Impressionistensammlung in Berlin, ja in Bremen ist der Hamburger Bestand nicht zu vergleichen. Hier ist eine Lücke, die gefüllt werden müsste und die doch kaum zu füllen ist, wenn nicht eine bedeutende Privatsammlung erworben werden kann. Die hohen Preise und die nationale Abneigung in diesem Augenblick erschweren den Erwerb gleichermassen. Lichtwark hat hier viel versäumt, er hat für die französischen Bilder kein Herz gehabt. Denn er sah in den Werken der grossen Impressionisten nicht das „Gefühl", er sah darin nicht die „Seele"; für diese Art von Gefühl und Seele war er etwas zu sentimental.

Liebermann hat einen eigenen Saal erhalten. Ohne dass darin aber alles hätte untergebracht werden können, was die Kunsthalle von ihm besitzt. Bedeutendes hängt im Saal der Auftragsbilder, und anderes ist der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts eingereiht worden. Liebermann war ein Liebling Lichtwarks. Darum besitzt Hamburg vielleicht die beste Sammlung seiner Bilder. Leider wirkt auf Liebermanns Farbigkeit das zu helle Licht besonders ungünstig, weil es eine Farbigkeit mehr der Valeurs und der Zeichnung als der Lokaltöne ist.

Der folgende Saal gehört Leibl, Trübner, Thoma und ihren Genossen. Dieser Kreis ist mit ausgezeichneten Werken vertreten. Sie sind bei einer andern Gelegenheit schon im einzelnen besprochen worden.* Ist dort die Gesamtwirkung gut, so befriedigt sie um so weniger in dem Saal der Deutsch-Römer. Zu den Bildern Böcklins gewinnt man kaum ein Verhältnis. Das „Schweigen im Walde", zum Beispiel, erscheint wie eine matte kleine Oblate. So schlecht ist das Bild aber nicht. Und auch Marées ertrinkt mit seinen Bildern im zu weiten Raum.

Am offensten liegen die Erfolge von Lichtwarks passionierter und feinsinniger Sammelthätigkeit in den Sälen zutage, die den Meistern des neunzehnten Jahrhunderts gewidmet sind, von Caspar Friedrich bis Menzel. Was dort an Werten aufgehäuft ist, würde für mehrere moderne Galerien reichen. Hier spürt man persönliche Liebe. Lichtwark war, bei all seinem Rationalismus, ein heimlicher Idylliker. Selbst Liebermann war ihm mehr eine Erkenntnisliebe; warm wurde er erst vor den Arbeiten Runges, Caspar Friedrichs, Wasmanns oder vor den Bildern der Kleinmeister mit der stillen Nazarenertradition und dem geistreichen Wirklichkeitssinn. Auf solche Bilder machte er Jagd und hatte das Glück der Rastlosen. Die Sammlung lange vergessener oder verkannter Maler des neunzehnten Jahrhunderts stellt darum recht eigentlich einen Ehrenbürgerbrief dar, den Lichtwark sich selber geschrieben hat. Man kann durch die lange Bilderreihe nicht ohne Ergriffenheit dahingehen,

* Siehe Kunst und Künstler, Jahrgang X, Seite 3 u. ff.

nicht ohne in die liebende Empfindung Lichtwarks hineingezogen zu werden.

❋

Es ist also manches und Ernsthaftes zu erinnern gegenüber der Kunsthalle, die Hamburg sich mit Hilfe Lichtwarks erbaut hat, gegenüber der nun geordneten Sammlung, die dieser bedeutende Mann in kurzen Jahrzehnten zusammengebracht hat. Vieles ist nur halb gelungen, manches missglückt und einiges bleibt unbegreiflich. Dennoch ist Lichtwarks Ruhm nicht eigentlich geschmälert. Lichtwark erscheint jetzt, nachdem notwendig eine mehr nüchterne Beurteilung Platz greifen muss, bedingter als Praktiker, man erkennt schärfer seine Grenzen, aber er wird dadurch nicht kleiner. Sein Werk, soweit seine Thätigkeit als Galerieleiter in Frage kommt, steht jetzt in vollem Tageslicht da und fordert nachdrücklich zur Kritik auf; aber es bleibt ganz und gar sein Werk, die That eines einzigen. Eben darum ist es ja bedingt, weil es, in den Vorzügen und Schwächen, so sehr persönlich ist. Mögen das Haus und die Sammlung im einzelnen sein, wie sie wollen: sie bleiben doch eines der stolzesten



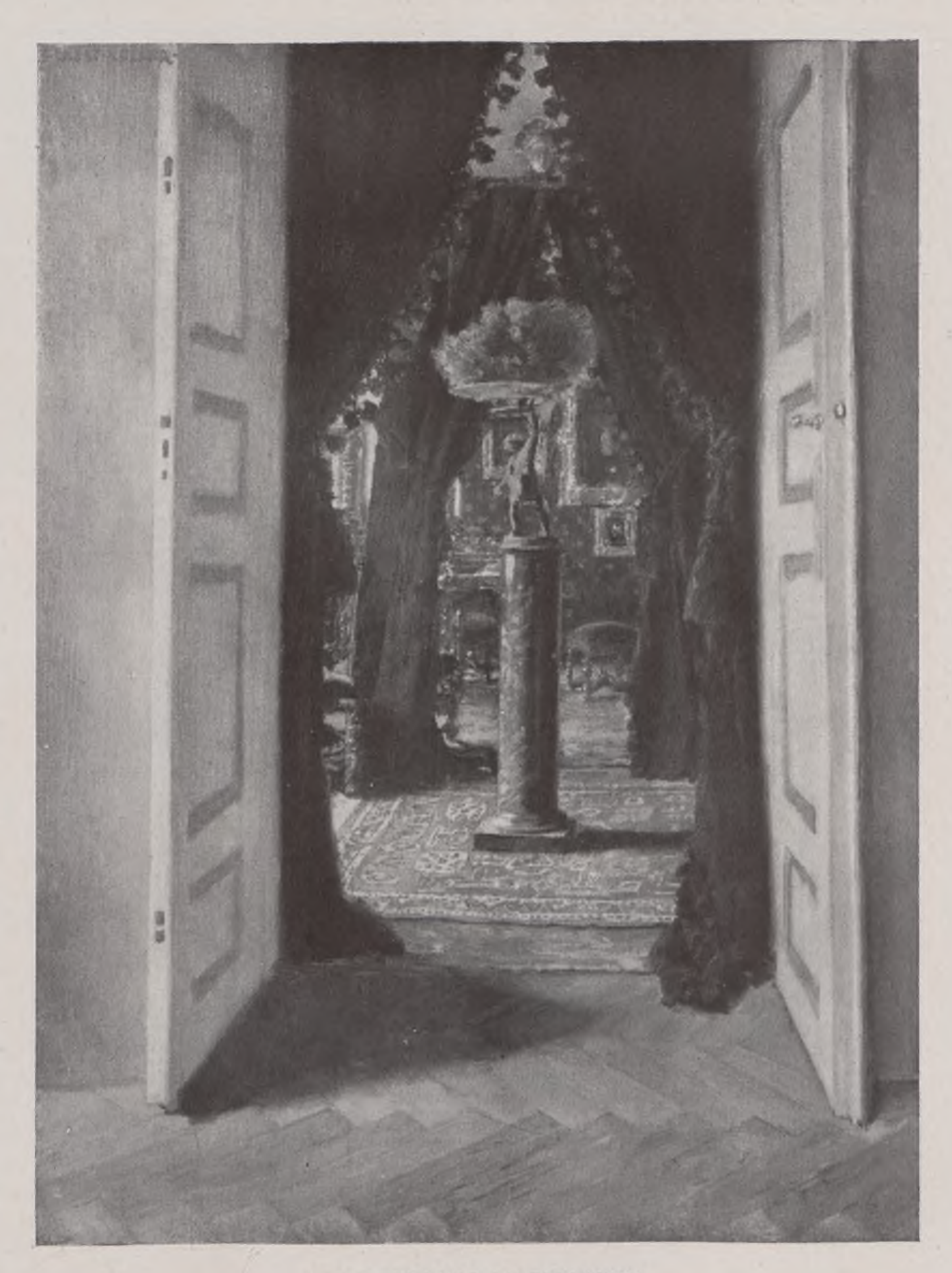
CASPAR DAVID FRIEDRICH, GREIFSWALDER HAFEN

den Gesellschaft und in dem verhältnismässig kunstfremden Milieu Hamburgs gelingen konnte. Wenn die Kunsthalle erst in allen ihren Teilen fertig sein wird, kann sie der Mittelpunkt aller kunst- und kulturpolitischen Arbeit Hamburgs, Norddeutschlands, ja ein Mittelpunkt ganz Deutschlands sein. Es giebt in dem Haus Vortragssäle und es sind Folgen aufklärender Vorträge vorgesehen, Lesezimmer und Kupferstichkabinett stehen den Besuchern offen, Zeichnungen und Graphik sollen in wechselnden Ausstellungen gezeigt werden, ein Abgussmuseum wird im Erdgeschoss des alten Hauses eingerichtet, der Anteil der Sammler ist geweckt und die Beziehungen zum Publikum werden immer lebendiger. Sollte Hamburg, wie es in Aussicht steht, zur Universitätsstadt werden, so wird die Kunsthalle an Bedeutung unendlich noch gewinnen und ihre Vorzüge immer mehr zeigen, nicht nur nachweisbare, sondern auch unwägbare Vorzüge. Denn in der Kunsthalle ist nicht nur zu guten Teilen verwirklicht, was Lichtwark praktisch konnte, sondern mehr unsichtbar auch, was er allgemein kulturell ersehnte; sie ist nicht nur eines der merkwürdigsten Institute ihrer Art, sondern auch ein bedeutendes Beispiel. Zwei unserer besten Museumsmänner sind daran beteiligt, der eine als Sammler und Bauherr, der andere als Bewahrer, Ordner und Mehrer. Was diese beiden wollen, lässt sich nicht allein ausdrücken mit Sammlungen und Architektur; unsichtbar schwingt überall noch Gesinnung mit. Die Leiter wirken, über ihr unmittelbares Thun hinaus, wie Kultusminister. Lichtwark hat so in Hamburg gewirkt, Pauli hat so in Bremen gewirkt und wirkt in Hamburg so fort. Kritik ist nötig. Angesichts der fertigen That darf keine Schwäche verschwiegen werden. Das wäre ein Vergehen, es wäre gegen die Intentionen derer, die uns dieses geschaffen haben. Aber die Kritik thut der Liebe nicht Abbruch und der Achtung, womit



ALBERT VON KELLER, DAS GRÜNE ZIMMER

Denkmale der Kulturthätigkeit vor 1914 in Deutschland. Und dieses Denkmal ist um so wichtiger, als ein ähnliches, so lange vorbereitetes, planvoll ausgeführtes Unternehmen im verarmenden Deutschland auf viele Jahre hinaus nicht wieder geschaffen werden kann. In Lichtwarks Erbe ist ein Erdenrest zu tragen peinlich, doch ist es ein reiches und schönes Erbe, wovon nicht nur die Hamburger, sondern alle Deutschen lange zehren werden und das unendlich Gutes wirken kann, wenn es, wie es jetzt geschieht, von einer kritischen Pietät verwaltet wird. Lichtwark wollte sein Museum zu einem geliebten Besitz seiner Vaterstadt machen, er wollte es in allen Teilen lebendig machen. Das ist ihm gelungen, soweit es innerhalb der bestehen-



ALBERT VON KELLER, DAS ROTE ZIMMER

wir auf das im ganzen doch so schöne Gelingen blicken, ja, sie hebt das Verdienst nur um so mehr hervor. Sie weist auf die Gebrechlichkeit alles, selbst des besten menschlichen Thuns, aber auch auf den edlen Drang, der dieses Thun regiert und der, über alle menschliche Gebrechlichkeit hinaus, siegreich bleibt.



LOUIS ASCHER, KINDERBILDNIS



FRIEDRICH WASMANN, BURG IN TIROL

DIE ZUKUNFT DER DEUTSCHEN KUNST

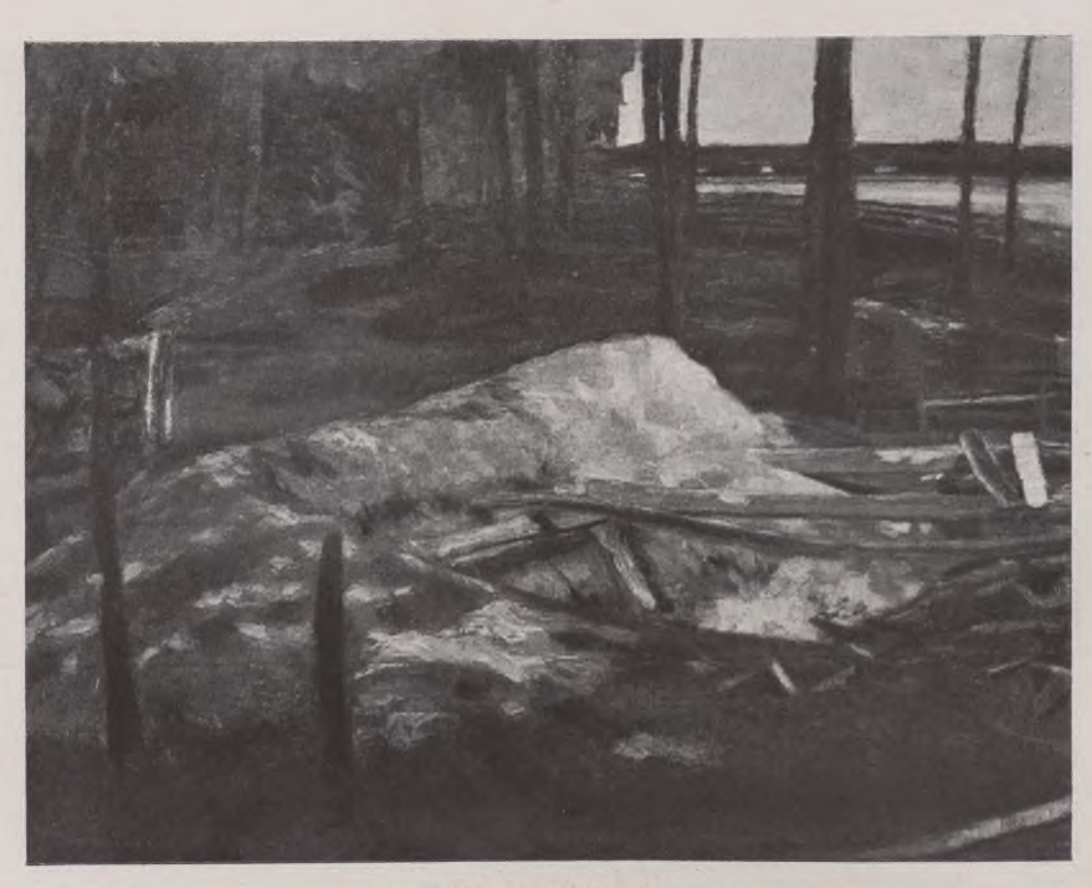
EIN VORTRAG

VON

KARL SCHEFFLER

Wenn über die Zustände unserer Kunst gesprochen wird, sei es in den Kreisen von Künstlern oder Kunstfreunden, so begegnet man immer wieder der Überzeugung, dass es mit der Kunst von Jahr zu Jahr besser gehen wird. Fast alle werden beherrscht von dem Glauben an das, was das Wort Entwickelung umschreibt, das heisst von dem Glauben, die Menschheit sei in ihrem Denken und Thun in einem zwar langsamen aber unaufhaltsamen Aufstieg begriffen, sie werde immer besser und würde wahrscheinlich einmal in ferner Zeit ein Ziel der Vollkommenheit erreichen. Dieser Glaube ist so recht ein Kind des politischen und wirtschaftlichen Optimismus der letzten Jahrzehnte, er ist ein Produkt jenes Materialismus, der noch heute innerlich nicht überwunden ist. Er ist hervorgegangen aus dem Stolz auf wissenschaftliche Erkenntnis, und sein Motto ist, was Mephisto dem Schüler ins Album schrieb: „Ihr werdet sein wie Gott und erkennen das Gute und Böse." Dieser Glaube an Entwicklung ist eigentlich nichts anderes als eine Banalisierung des alten christlichen Vervollkommnungstriebes. Seit die Menschen ungläubig geworden sind, haben sie die Idee von der Entwicklung aus der Persönlichkeit in die Allgemeinheit, aus dem Innern in die Öffentlichkeit verlegt. Seit sie nicht mehr glauben an den dauernden Aufstieg ihres geistigen Selbst, haben sie das Bedürfnis, wenigstens an einen dauernden Aufstieg der Gesellschaft zu glauben. Und darum haben sie die Idee der Entwicklung — man kann sagen — erfunden.

Ohne nun auf diesen ins Geistige übertragenen Darwinschen Begriff von der Höherentwicklung der Art einzugehen und seine Haltlosigkeit in dieser Beziehung nachzuweisen, möchte ich, um eine Grundlage der Verständigung zu schaffen, nur betonen, dass es eine Entwicklung solcher Art in der Kunst nicht giebt. Es giebt unaufhörlich Metamorphosen in der Kunst, aber es giebt nicht eine ständige Höherentwicklung. Es kann sie schon darum nicht geben, weil die Kunst nicht auf einer Summe vermehrbarer Erfahrungen beruht, sondern



KARL SCHUCH, SÄGEGRUBE
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG HABERSTOCK, BERLIN

auf intuitiven Kräften und weil diese intuitiven Kräfte nach ihren eigenen Gesetzen erscheinen und verschwinden, anwachsen und sich mindern. Es ist natürlich bestechend für ein Volk, zu glauben, seine Kunst habe ein Ziel der Vollkommenheit und strebe diesem Ziele unaufhaltsam zu, es ist vor allem schmeichelhaft für den jungen Künstler, der den Vorgänger als Stufe benutzt und glaubt, er erhebe sich über ihn, schon weil er jünger ist. Die Wahrheit aber ist, dass die Kunst in jedem einzelnen Künstler sich selber Ziel ist, dass sie immer wieder im Talent beginnt und endet, und dass sie wohl einen historischen Weg hat, aber kein Ziel. Der Weg selbst ist das Ziel. Wie das Wandern selbst des Wanderns Lohn ist, wie das Leben sich selber Ziel und Zweck ist, so weist eine gegenwärtige Kunst nie auf eine zukünftige Kunst, sondern immer nur auf sich selbst zurück.

Dieser Standpunkt ist die Voraussetzung jedes Urteils ebensowohl über das, was in der Kunst werden will und werden muss, wie über das schon Gewesene. Wer an ein Gesetz der stetigen Höherentwicklung in der Kunst glaubt, muss alles Vergangene unterschätzen und alles Zukünftige von vornherein überschätzen. Er kann nicht sachlich sein, er kann nicht wohl das Richtige denken. Darauf aber kommt es allein an: das Richtige zu denken, einerlei, ob es nun schmeichelt oder enttäuscht, ob es froh macht oder traurig. Denn wir befragen die Zukunft ja um Klarheit über den Weg der Notwendigkeit zu gewinnen; nicht um uns selbst zu täuschen, sondern um zu konstatieren, was ist und was wahrscheinlich sein wird; nicht um uns zu trösten, sondern um zu erfahren, wo unsere Aufgaben liegen.

Die Gedanken, wie die Kunst der Zukunft sein wird, gehen am besten aus von einer Betrachtung der Kunst, die der jüngsten Vergangenheit angehört. Lassen Sie uns darum, bevor wir uns der Gegenwart und der dunklen Zukunft zuwenden, einen Blick auf das neunzehnte Jahrhundert werfen.

Dieses Jahrhundert ist für die Kunst eine der merkwürdigsten Epochen gewesen. Es ist merkwürdig, weil es zugleich eine Zeit des Aufstieges



HANS THOMA, BLUMENSTÜCK
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

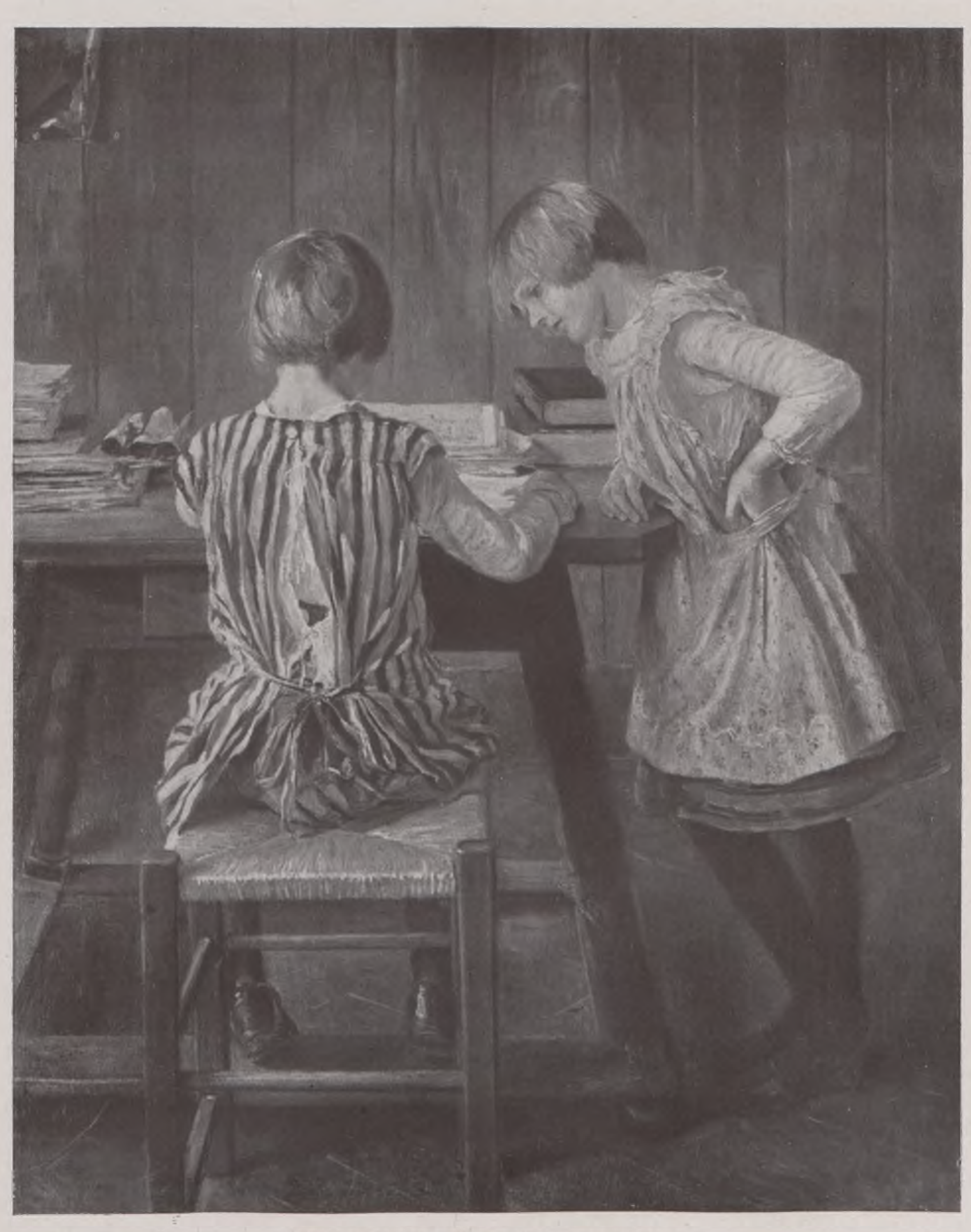
und der Verderbnis für die bildenden Künste gewesen ist, zugleich unendlich reich und entsetzlich arm, bedeutend und unbedeutend in einem. In diesem Jahrhundert gehen zwei Tendenzen nebeneinander her. Die eine Tendenz hat eine Kunst aus der Bildung, aus dem Wissen um das Historische und aus dem Ehrgeiz heraus entstehen lassen, die andere Tendenz hat eine Kunst aus dem Gefühl heraus geschaffen. Beide Tendenzen stehen sich fremd, ja feindlich gegenüber, sie haben verschiedene Ausgangspunkte und verschiedene Wege, und sie bewegen sich auch insofern in entgegengesetzter Richtung, als die eine von einer gewissen Höhe ausgeht, um im Laufe der Jahrzehnte in die tiefsten Niederungen herabzusinken, als die andere aber bescheiden beginnt, um auf stolzer Höhe zu enden. Die ehrgeizige Bildungskunst des neunzehnten Jahrhunderts nimmt ihren Ausgangspunkt vom Klassizismus, von einer zwar nachgeborenen, aber höchst edlen und echten Kulturstufe und von bedeutenden Talenten, aber sie verfällt mit jedem Jahr charakterloser einem eitlen Eklektizismus, wird immer mehr zu einer toten Stilnachahmung, diskreditiert sich durch phrasenhafte Grossmannssucht und stösst das echte Talent so konsequent von sich, dass sie schliesslich nur noch in den Händen von Routiniers und Professionisten ist. Die aus einer neuen Sehform lebendig sich entwickelnde Kunst des neunzehnten Jahrhunderts dagegen beginnt ihre Laufbahn ganz in der Stille, ganz abseits vom lauten Getriebe der Tageskunst und der Stilmoden, um im Laufe der Jahrzehnte stetig emporzusteigen, die besten Talente zu sich hinzuziehen und um schliesslich auf einem Niveau zu enden, wie es in der europäischen, vor allem aber in der deutschen Kunst seit einigen Jahrhunderten nicht mehr erreicht worden war.

Jene erste Art von Kunst, die aus dem Bildungsehrgeiz hervorgegangen ist, hat stets mit sogenannten Kulturidealen operiert, sie hat ein akademisches Vollkommenheitsideal aufgestellt und von der Schönheit gesprochen, als sei diese etwas Absolutes und Beweisbares, sie hat mit Emphase auf die Tradition verwiesen, mit dem naiven Glauben, Tradition sei lehrbar und lernbar, und sie hat immer für sich die höhere Sittlichkeit und Würde in Anspruch genommen. Bei alledem ist sie aber herabgesunken zum Werkzeug der herrschenden politischen Macht, sie ist ganz und gar eine Staatskunst geworden, die benutzt wurde, um das Schaubedürfnis der Masse zu befriedigen, sie ist ganz und gar subaltern geworden in den Händen der Fürsten, der Regierungen, und des kapitalistischen Parvenutums, mit Hilfe der Akademien.

Im Gegensatz hierzu steht die Kunst, die aus lebendigem Gefühl und aus einem neuen, seelisch begründeten Sehzwang hervorgegangen ist, von vornherein im Zeichen einer schönen Absichtslosigkeit. Sie will nicht Einfluss gewinnen im Staat oder auf die Gesellschaft, sie sucht nicht tendenzvoll theoretisch nach dem Vollkommenheitsideal, sie erstrebt nicht das absolut Schöne und verweist nicht lehrhaft auf Traditionen. Aber sie gewinnt von selbst, trotz der Gegnerschaft der akademischen Kunstgesinnung, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr Einfluss, sie setzt sich durch, weil sie auf ihrer Seite die Wahrheit und die Freiheit hat, sie erstrebt zwar nicht, erreicht aber in ihren glücklichsten Werken mit grosser Unbefangenheit eine neue Art von Vollkommenheit, sie fordert nicht das Schöne in der Kunst, aber sie verwirklicht es in einer ganz neuen Weise, sie thut nicht edel und sittlich, sondern sie ist es ihren Motiven und ihrer Arbeitsweise nach und sie spricht nicht von Tradition, weil sie ganz erfüllt ist von der lebendigen Überlieferung der grossen Meister. Sie ist den Regierenden jeden Grades ein Ärgernis und ein Abscheu gewesen, weil sie ihrer Entstehungsweise und ihrem Wesen nach nur revolutionär erscheinen konnte, weil sie nicht machtpolitischen Zwecken dienen wollte; sie hat die Machthaber aber überlebt und das Revolutionäre in ihr ist klassisch geworden.

Auf der einen Seite sehen wir also die Kunst der Quantitäten, eine Kunst für alle, eine Kunst der Menge; auf der andern Seite sehen wir eine Kunst für eine Elite, eine Kunst der Qualität.

Schon der Klassizismus, den wir aus der Hand unserer grossen Dichter und Denker als Erbe empfangen haben, das nachgeborene Griechentum in der Baukunst und Skulptur, das Nazarenertum in der Malerei, war im wesentlichen ein Produkt der Bildung, des Wissens und des Kulturehrgeizes. Aber die Bildung war noch tief, das Wissen gross, der Ehrgeiz edel, und es war in den Menschen noch viel Natur. Das alles wurde schon geringer, als die Kunst vom Klassizismus zum Renaissancismus der fünfziger und sechziger Jahre hinüberglitt, als der nachempfundene griechische Tempelstil dem italienischen Palaststil wich, die keusche Legendendarstellung der Malerei einer im Szenarischen sich bewegenden Geschichtsphantasie, als mit einem Wort der Rest von Natur in der Kunst verdrängt



FRITZ VON UHDE, DIE TÖCHTER DES KÜNSTLERS
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART



OTTO SCHOLDERER, SCHWERTLILIEN

Armut. Und es war nur folgerichtig, dass aus solcher Kunst, die einer fieberhaft sich entfaltenden Wirtschaft diente, dann ein Kunsthandwerk, eine Kunstindustrie hervorging, deren Produkte die Deutschen im Auslande um ihren guten Ruf in Dingen der Kultur gebracht haben. Auf diesem beschämend tiefen Niveau haben wir jahrzehntelang verharrt. Es war freilich dasselbe in allen Kulturländern; wir aber haben durch unsere Betriebsamkeit die Führung übernommen. Der Einfluss der Berliner Polytechnikumsbildung erstreckt sich von Athen bis Yokohama, von Valparaiso bis Petersburg, der Einfluss der Münchener Akademie war zeitweise zu spüren in ganz Europa und in Amerika und unsere Kunstindustrie hat mit ihrem Schund nicht nur die Nachbarn, sondern auch afrikanische Neger und südamerikanische Mestizen beglückt. Nie war ein Kunstbetrieb reger und mannigfaltiger, nie aber auch haben sich Quantität und Qualität drastischer widersprochen.

Das ist die eine Kurve der Kunstbewegung im neunzehnten Jahrhundert. Die andere Kurve zeichnet im wesentlichen nur einen Weg der Malerei auf. Sie

wurde von einer theatralischen Gesinnung. Ganz ging die Haltung aber verloren, als in der Gründerzeit des neuen Reiches, die eigentlich bis 1914 gedauert hat, ein haltloser und charakterloser Eklektizismus aufkam, als nacheinander in den architektonischen Künsten alle geschichtlichen Stile nachgeahmt, nein nicht nur nachgeahmt, sondern travestiert wurden und als, Hand in Hand damit, in der Malerei eine platte Naturnachahmung zur Herrschaft gelangte. Beides: der freche Eklektizismus der architektonischen Künste und der dumme Naturalismus in der Malerei und zum Teil auch in der Skulptur sind geistig dasselbe, beides ist Nachahmung, beides ist unselbständig, beides ist maskierte

wird in Deutschland zuerst sichtbar in den Arbeiten abseits lebender, lange vergessener und erst spät wiederentdeckter Maler. Sie weist auf die Erscheinung des Malers, der sich in Dorfeinsamkeiten zurückzieht als ein halb bäuerischer, bedürfnisloser Kunsteremit oder der sich freiwillig nach Italien verbannt, weil die Heimat nichts von ihm wissen will, oder der als Verkannter ein Zigeunerleben in der Grossstadt führt, immer in Gefahr, zu verhungern, oder der von der Öffentlichkeit ausgestossen und beschimpft wird, wenn er die Werke seines Talentes zeigt, als sei er ein Feind des Volkes. Die ganze Problematik der Künstlers, die ganze Spannung zwischen Publikum und Künstler



WILHELM TRÜBNER, CHIEMSEE
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

tritt hervor und erweist sich als eine Folge des Vorhandenseins zweier grundverschiedener, sich bekämpfender Kunsttendenzen. Und doch ist, trotz dieser Unnatur der Verhältnisse, aus den Werkstätten der von der Gesellschaft ausgestossenen Künstler eine neue Blüte der Malerei hervorgegangen. Von einer empfindungsvollen Abschilderung der Wirklichkeit sind diese abseits lebenden Maler fortgeschritten zu einer befreiten Darstellung des Eindrucks, von der Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit sind sie gelangt zum Klingenden, zum Musikalischen, vom Profanen zum Dichterischen, vom Gebundenen zum Befreiten und von der charaktervollen Selbstbeschränkung zum Stil. Der vornehmste Schauplatz dieses Ringens und dieses Sieges ist freilich Frankreich gewesen. Die Franzosen haben im neunzehnten Jahrhundert in der Malerei das Beste gegeben, was ihnen im Verlaufe ihrer Geschichte jemals gelungen ist. Hart neben der abscheulichsten Unkunst hat sich dort eine Malerei durchgesetzt, die im ganzen fast gleichwertig ist mit der holländischen im siebzehnten Jahrhundert, die zugleich aufs höchste national ist und voller Weltgeltung. Aber auch in Deutschland ist zur selben Zeit eine Höhe der Leistung erreicht worden, wie seit Jahrhunderten nicht. Eine deutsche Malerei, wie sie sich auf die Namen Menzel und Leibl, Liebermann und Trübner, Feuerbach, Marées und einige wenige andere stützt, hat Deutschland seit dem Jahrhundert Dürers und Holbeins nicht gekannt. Und diese Malerei hat sich, vielen Widerständen zum Trotz, durchgesetzt, sie hat sich erwiesen als Trägerin einer Weltanschauung, sie hat Einfluss gewonnen auf die Skulptur und auch dort Erneuerungen angebahnt, sie hat das ganze nationale Leben vergeistigt und eine neue Kunstgesinnung erweckt. Der Geist dieser Malerei hat nicht zuletzt unsere Kunstmuseen umgestaltet, hat sie mit einer neuen schöpferischen Gesinnung erfüllt und begabte Männer zur Leitung dieser Museen

erzogen. Was Deutschland den niemals vorher in solcher Anzahl und mit einer so speziellen Begabung auftretenden Museumsleitern der letzten Jahrzehnte, was es in weiterem Sinne der vorher bei uns fast unbekannten Gestalt des Sammlers verdankt, das alles weist letzten Endes zurück auf den Geist der neuen Malerei, die sich, einer verlogenen Afterkunst zum Trotz, und in schroffer Gegnerschaft zu allen realen Mächten des Staates, langsam aber unaufhaltsam durchgesetzt hat.

Die nackte Thatsache ist also, dass wir im letzten Jahrhundert eine Kunst gehabt haben, die abscheulich war und daneben eine, die als eine Erfüllung angesprochen werden muss. Auf der einen Seite macht sich protzig ein Idealismus der Geste breit, auf der anderen Seite manifestiert sich ohne Pathos ein Idealismus der That. Vor dem Blick des Lebenden liegt ein Jahrhundert, das in seinen künstlerischen Erscheinungen wahrhaft schrecklich, zugleich aber auch sehr bedeutend ist. Ein Jahrhundert verflucht und gesegnet, die Wiege von Charlatans, Rontiniers und Dilettanten, aber auch von grossen Talenten mit heiligem Vervollkommnungstrieb, ein Jahrhundert sowohl klein wie gross, ganz sterblich und doch auch unsterblich, der Verachtung wert und auch wieder verehrungswürdig. Theorien von Aufstieg, Blüte und Verfall, von Milieu und Entwicklung versagen vor den Thatsachen, die dieses Jahrhundert uns zeigt, der Glaube an eine Zielsetzung der Geschichte wird umgestossen. Während wir ungeduldig in die Zukunft spähten, mit unsern einsamen Künstlern auf einem Seitenpfad dahinwandernd und voll Ekel auf das Gedränge der bunten Heerstrasse hinüberblickend — eben da war wahrscheinlich schon das Höchste erreicht, dessen wir als Nation in diesem Augenblick der Geschichte fähig waren.

Ich benutze bewusst da Imperfekt. In der That, dieses alles ist gewesen und kommt nie wieder. Eine neue Zeit bricht an. Nicht nur politisch und wirtschaftlich, auch geistig, auch künstlerisch. Ein Jahrhundert, bis an den Rand angefüllt mit Hässlichem und Schönem sinkt zurück und mit furchtbarer Drohung und majestätischer Ungewissheit liegt dunkel eine neue Epoche der Menschheit und unserer Nation vor uns da.

In diese Ungewissheit ruft eine neue Jugend nun ihre Überzeugung hinein. Sie ruft, auch die Kunst fange jetzt erst recht an, sie wertet, was bisher war, als unzulänglich, sie glaubt leidenschaftlich, mit ihr beginne nun erst recht das Leben und verspricht uns ein Zeitalter der Kunst, wie die Gotik oder die Zeit der antiken Kunst es gewesen sind.

Es ist wahr, die Jugend, in deren Hand das Schicksal unserer Kunst liegt, ist jenes unerfreulichen Dualismus, wie er im neunzehnten Jahrhundert geherrscht hat, müde, sie will mit allen Kräften wieder eine Einheit, einen einzigen Stil, der alles vom Höchsten bis zum Tiefsten umfasst. Es ist auch wahrscheinlich, dass ihr diese Vereinheitlichung der Kunst über kurz oder lang gelingen wird. Es sind Anzeichen vorhanden für eine Verallgemeinerung der künstlerischen Form. Die Jugend geht darüber aber noch weit hinaus. Sie spricht davon, die beste Kunst dürfe nicht länger einer Elite gehören, sie müsse vielmehr in demselben Sinne etwa für alle, für das ganze Volk dasein, wie es zur Zeit der Gotik der Fall gewesen sei; die höchste Kunst sei für das Volk eben gut genug und jedermann müsse Anteil haben am Genialen. Es heisst, Kunst und Volk müsse eine Einheit bilden. Ein grossgeartetes Programm wird aufgestellt. Eine neue Synthese wird verkündet. Wie man von der Sozialisierung der Betriebe spricht und von der Gemeinwirtschaft, so sprechen die neuen Kunsträte auch von einer sozialisierten und gemeinwirtschaftlich organisierten Kunst. Was bisher Sezession war, soll offiziell werden. Alles was im neunzehnten Jahrhundert gewesen ist, wird verachtet. Nicht nur das wirklich Verachtungswürdige, sondern auch alles Bedeutende. Auf der ganzen Linie entbrennt ein Kampf gegen die bisher führenden Künstler. Ihr Werk erscheint den Nachgeborenen zu klein. Mit grossen Worten, die pathetisch in Purpur und Ultramarin waten, wird die Forderung der Monumentalität erhoben, wird von elementarer Naturempfindung gesprochen, wird der seelische Ausdruck betont, und werden die bisherigen Führer als Abmaler zufälliger Wirklichkeiten der Geringschätzung preisgegeben. Die neue Generation spricht sich selber die grosse schöpferische Mystik zu, sie behauptet, im Besitz des produktiven Gefühls zu sein und blickt mit sittlicher Überlegenheit auf das Wollen und Vollbringen des ganzen vorigen Jahrhunderts herab.

Das alles klingt sehr edel und ist auch edel gemeint. Unwillkürlich schweifen die Gedanken aber um hundert Jahre zurück. Auch damals war eine grossgesinnte Romantik am Werk, auch damals sollte eine neue Kunst-Kultur absichtsvoll geschaffen werden. Die Nazarener sprachen ähnlich, wie die heutige Jugend spricht. Das Ergebnis aber war nur ein feiner, gebildeter und leidenschaftlich gefühlter Eklektizismus, das Ergebnis war nur — die Kunst



MAX LIEBERMANN, SPITZENKLÖPPLERIN

der Nazarener. Eine Bildungskunst! Und es sind Zeichen vorhanden, dass es mit dem Wollen der Heutigen nicht viel anders bestellt ist. Das bisher Sezessionistische soll offiziell werden; aber es ist in Gefahr, dabei akademisch zu werden. Die Kunst soll dem ganzen Volke gehören. Was heisst das? Wer war bisher ausgeschlossen, wenn er die Kunst wahrhaft liebte und verstand? Nur die Wohlhabenden konnten Bilder und Skulpturen besitzen, das ist richtig; aber der Besitz ist doch nicht entscheidend für das Verhältnis zur Kunst. Woher kommt der Glaube, das Volk in seiner ganzen Breite habe nach der guten, nach der bisher geächteten Kunst gehungert? Woher die Zuversicht, gute Kunst könne überhaupt Allgemeingut werden? Man kann Forderungen, jedermann solle einen Mindestlohn garantiert erhalten, begreifen; bei der Forderung, die Kunst für das ganze Volk, kann man sich schlechterdings nichts vorstellen. Das nimmt sich dem flüchtigen Blick in Programmen gut aus, enthüllt sich der Wirklichkeit gegenüber aber als Phrase. Das neunzehnte Jahrhundert sollte uns doch lehren, vorsichtig mit Programmen zu sein. Es beweist, dass die Geschichte ihre eigene Logik hat, dass sie das Vorbildliche hart neben dem Schlechten entstehen lässt, wenn niemand daran denkt, und dass das edelste Wollen nichts nützt, wenn die schöpferische Kraft fehlt. Synthese, Mystik, Monumentalität, Elementargefühl, Stil und Vergeistigung — das alles kann der Künstler nicht haben wollen. Er hat es und produziert es entweder, indem er seine Sache so gut zu machen sucht wie möglich und indem er pfeift, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, oder er gewinnt es nie. Das Geniale, das, was einem Kunstwerk den Ewigkeitszug verleiht, kann man nicht absichtsvoll wollen; es wird dem Künstler geschenkt.

Wenn wir die Zukunft unserer Kunst mit kritisch gerichtetem Geist untersuchen, so ist zu fragen, nach den inneren und nach den äusseren Bedingungen dafür. Betrachten wir zuerst die inneren Bedingungen.

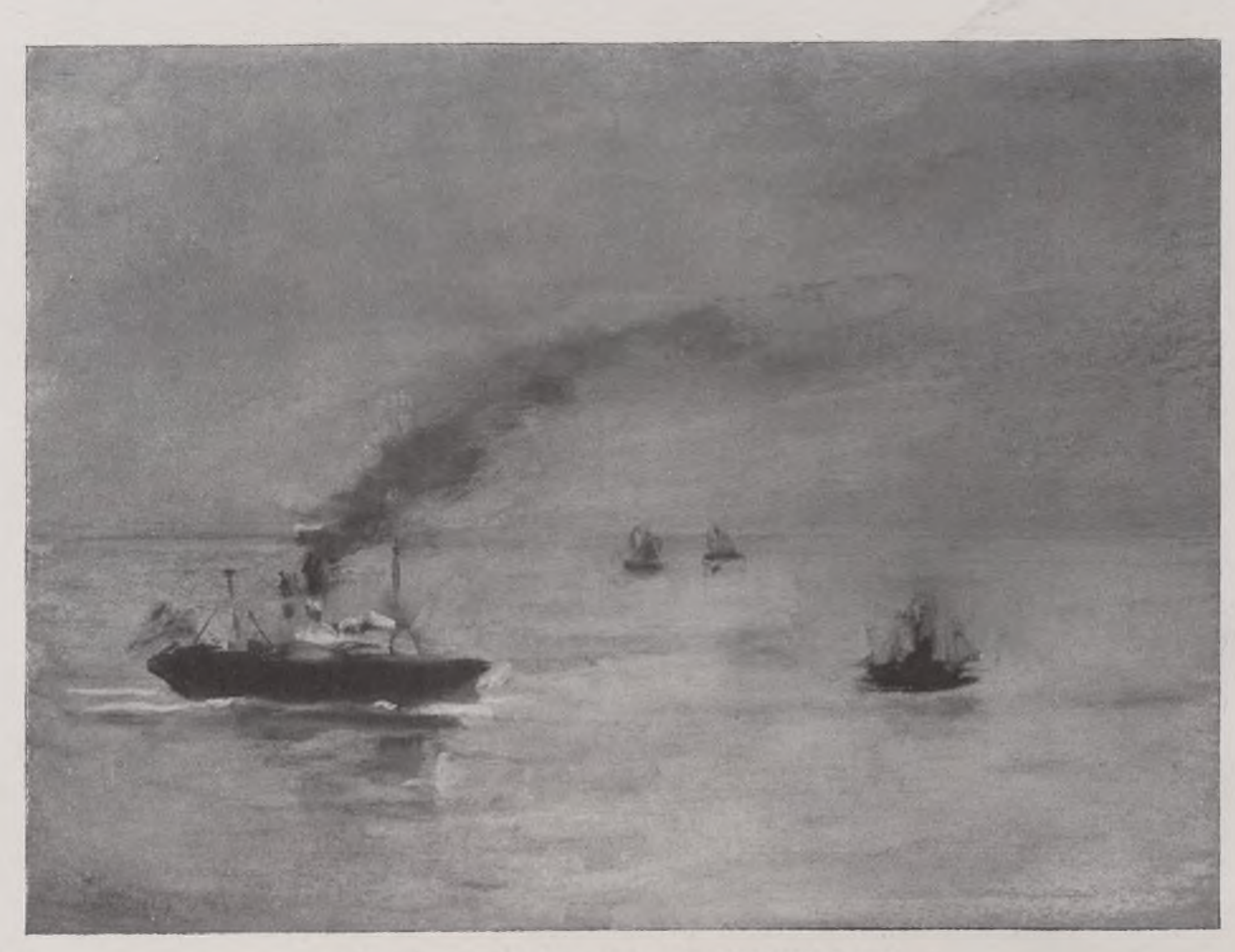
Die Kunst ist am stärksten immer auf dem Punkt, wo sie genau in der Mitte steht zwischen Naturgefühl und Abstraktion, zwischen Objekt und Subjekt. Gravitiert sie zu sehr nach seiten der objektiven Naturdarstellung, so wird sie gleich subaltern naturalistisch; gravitiert sie zu sehr zur subjektiven Abstraktion, zum Stilgesetz, so wird sie formalistisch. Die bedeutenden Maler des neunzehnten Jahrhunderts standen in diesem Sinne im schönen Gleichgewicht der Kräfte da. Viele ihrer Werke enthalten dauernd Gültiges, weil darin das alle Erscheinungen umfassende Gesetz, aber auch die zufälligen Augenblicke der Erscheinung dargestellt sind, weil im Wechselnden das Bleibende und im Bleibenden auch wieder das lebendig Wechselnde gegeben ist. Diese Maler haben gehandelt wie alle grossen Meister der Kunstgeschichte gehandelt haben.

In jeder Meisterschaft, in jedem Stil sind nun aber die Möglichkeiten der Entartung schon vorgezeichnet. Dieser Möglichkeiten bedienen sich die Erben, wenn sie das Erreichte legitim nicht mehr übertreffen können und doch den Wunsch haben, über die Vorgänger hinauszugehen, wie der Ausdruck lautet. Jeder Stil lässt sich nach zwei Seiten übersteigern: man kann ihn entweder naturalistisch auflösen oder dekorativ formalisieren. Für die Erben der bedeutenden Maler des neunzehnten Jahrhunderts konnte die erste Möglichkeit nicht in Frage kommen, weil eben die Epoche eines gesetzlosen Naturalismus beendet worden war; um so bequemer boten sich den Erben gewisse Stilelemente dar zur Ausgestaltung nach seiten des rein Formalen. Es blieb den Erben kaum etwas anderes übrig, als die dekorativen Elemente abzulösen und selbständig zu machen, es blieb ihnen nur übrig, das Stilistische tendenzvoll zu betonen und systematisch auszubauen, als die freie unbefangene Stellung zwischen Natur und Abstraktion, zwischen dem Objektiven und Subjektiven nicht mehr gehalten werden konnte. Es entstand ein Formalismus der Zeichnung und der Farbe, ein Formalismus im Stofflichen und Kompositionellen, ein Formalismus auch im Gefühl.

Dieser Formalismus ist sehr merkwürdig. Er ist im Grunde schematisch und darum akademisch, aber er sieht nicht gleich so aus, er sieht aus wie ein Produkt genialischer Eingebung. Er sieht wild aus und ist doch in manchem Zug mathematisch. Er sieht aus wie ein ungeheures Neues und will so aussehen, und es fehlt ihm im Grunde doch gar sehr an Originalität. Es ist in diesem Formalismus noch viel Talent, es bedienen sich seiner noch entschiedene Persönlichkeiten, es entstehen Werke von unzweifelhaftem Wert und es werden Wirkungen erzielt, die nicht selten so verinnerlicht sind, dass sie in der That ins Monumentale hineinwachsen; im ganzen aber ist dieser Kunst doch ein epigonischer Zug eigen. Aus dem Instinkt, Epigonen zu sein und aus der Unlust darüber stammt wohl das



MAX LIEBERMANN, FRÜHLINGSLANDSCHAFT BEI WANNSEE



MAX LIEBERMANN, REGENSTIMMUNG AUF DER ELBE, PASTELL

krass Absichtliche. Wo viel von einem höchsten Wollen die Rede ist, und von Synthese, da ist wohl immer Epigonentum. Wer ein Höchstes kann, der thut es ohne viel Worte, ja, fast ohne zu wissen, dass es ein Höchstes ist. Der Meister spricht nicht viel von Ordnung, von Stil und Gesinnung, wie die neue Generation es thut, er braucht sich und anderen alles dieses nicht zu beweisen, weil er es von Hause aus hat. Er ist naiv. Epigonen aber sind sehr bewusst. Wo sie berauscht zu sein glauben, da rechnen sie in Wahrheit die Wirkungen aus, was sie Mystik nennen, ist verkappter Rationalismus. Thatsächlich ist in der neuesten Kunst viel Akademie, viel Bildung, viel Kulturehrgeiz. Es ist auch viel Talent und natürliche Kraft darin. Aber von einem neuen Aufstieg der Kunst, von einer Überwindung der Meister des neunzehnten Jahrhunderts, oder wie die Schlagworte sonst heissen, kann nicht die Rede sein. Handelt es sich um eine wahrhaft elementare, gross aufbauende Kunstkraft, so würde sie nicht vergleichen, sich keine Muster setzen und nicht künstlich Traditionen aufsuchen. Sie würde dann einfach thun, was sie nicht lassen kann. So viel heute aber auch von Gefühlskraft gesprochen wird: man kann sich der Einsicht nicht verschliessen, dass die Jugend eklektizistisch vorgeht. So viel auch die Intuition betont wird, die Art des Schaffens ist vorwiegend verstandesmässig. Die Überkraft, die uns überall entgegentritt, ist keine ganz gesunde Kraft; sie ist vielmehr das Ergebnis einer gewissen Nervenschwäche, die sich ihren Zustand nicht eingestehen will; und in der Kunstform, die so rauh männlich erscheinen möchte, die heroische Grösse sucht, ist im Kern viel Weibliches.

Gegenwärtig sind ja noch eine Reihe kräftiger Talente am Werk, in denen die besten Traditionen aus dem neunzehnten Jahrhundert selbst dann noch lebendig fortwirken, wenn sie ganz unabhängig zu sein trachten. Diese Künstler, deren Namen allgemein bekannt sind, werden in der Folge die deutsche Kunst nicht unwürdig repräsentieren. Aber es wird wahrscheinlich nicht einmal diese Höhe



MAX LIEBERMANN, ZWEI FRAUEN AM WASSER, PASTELL

gehalten werden können. Der Formalismus wird noch weitere Gebiete erobern und es wird in der Folge die Reaktion eines neuen Naturalismus wohl auch nicht ausbleiben. Das künstlerische Schaffen wird noch mehr an Originalität und Unbefangenheit einbüssen und das Niveau wird sinken. Die Künstler werden aber natürlich nicht zugeben wollen, dass sie geringeres leisten als die besten Künstler des verachteten, des, wie wir gesehen haben, zur Hälfte mit Recht verachteten neunzehnten Jahrhunderts. Im Gegenteil, sie werden nach wie vor von Entwicklung und Überwindung sprechen. Und so wird der Kunstkampf sich immer wieder erneuern, die Menschen werden die Dinge sehen, wie sie sie, aus Selbsterhaltungstrieb, sehen wollen und die Geschichte wird nebenher nach ihrer eigenen höheren Logik handeln.

Das klingt nicht eben hoffnungsvoll und ist nicht geeignet, zur Freudigkeit anzuregen. Aber wir sind ja beisammen, um den Dingen ins Gesicht zu sehen. Ich stehe hier, um die Wahrheit zu zeigen, wie ich sie sehe. Und darum muss ich sagen, dass ich an eine Kunstblüte, an eine Epoche im Sinne der Gotik, nicht glaube. Ich glaube nicht einmal, dass die Qualität, wie sie in den besten Werken von Menzel und Leibl, Liebermann und Trübner, Marées und Hildebrand enthalten ist, in absehbarer Zeit wieder erreicht wird. Das Wertvolle wurde hervorgebracht, während niemand es erwartete, während alle es an anderer Stelle suchten, während keiner die Namen der Künstler nur kannte, in deren Händen das Schicksal der deutschen Kunst lag. Das Entscheidende ging ganz in der Stille vor sich. Jetzt ist jedermann wach und bewusst, jeder weist mit Fingern auf die Führer und nirgends sind dunkle Plätze, wo Künstler unerkannt heranwachsen könnten. Aber diese Führer sind nicht Führer in jenem höheren Sinne, es sind nur talentvolle Epigonen mit Prophetengebärden. Wir befinden uns nicht in einer Zeit der Tizian und Tintoretto, sondern in einer Zeit der Carracci und Guido Reni.

Das sind einige der inneren Bedingungen. Betrachten wir nun auch die äusseren Bedingungen.

Wir haben gesehen, dass der bürgerliche Kapitalismus der Kunst nach der einen Seite sehr ungünstig, nach der andern Seite aber auch wieder entschieden günstig gewesen ist. Er hat der Kunst geschadet und hat sie doch auch gefördert. Dass der nun heraufkommende Sozialismus und Staatskapitalismus den besten Willen hat, etwas für die Kunst zu thun, steht wohl ausser Zweifel; es ist aber sehr ungewiss, ob er den guten Willen auch wird bethätigen können. Es werden grosse Hoffnungen darauf gesetzt, dass der Staat jetzt in ganz anderem Umfange wie früher und viel liberaler Aufträge erteilen wird, und man erwartet davon nun nichts weniger als eine Monumentalisierung der Kunst. Es wird nicht gefragt, ob solche Aufträge den Künstlern auch willkommen sind oder ob der Künstler ihnen gewachsen sei. Ob die Kunst überhaupt durch Aufträge gefördert wird. Wenn wir an die gutgemeinten, im wesentlichen aber missglückten Versuche Lichtwarks denken, müssen doch ernste Zweifel auftauchen. Lichtwark wollte das Verhältnis zwischen Künstler und Besteller wieder beleben, wie es etwa im alten Holland bestanden hat. Ein schöner Gedanke. Der Erfolg zeigt aber, dass dieselben Künstler weitaus Besseres geleistet haben, wenn sie ganz frei und ohne Auftrag geschaffen haben. Man mag es nun Schwäche der modernen Künstler nennen, dass sie selbst die leichte Fessel eines freien Auftrages schwer schon empfinden und in gewisser Weise versagen: es ist aber einmal so und keine Theorie wird die Thatsache ändern. Die Ursache dieser Empfindlichkeit gegen jede Art von Direktive ist wohl, dass der Künstler heute nicht nur ein guter Maler, Bildhauer oder Baumeister sein soll, sondern dass er zugleich unserer Weltanschauung immer irgendwie voranleuchten soll. Und dazu braucht er völlige Autonomie. Kein Staatsauftrag kann ihm aber diese Autonomie gewähren; in jedem Staatsauftrag ist ein Gran Politik — und jede staatlich geförderte Kunst neigt zum Akademischen. Wobei es ja ziemlich gleichgültig ist, ob das Akademische dynastisch gefärbt ist oder sozialistisch-republikanisch. Eine Siegesallee würde selbst im Bolschewistenstaat immer eine Siegesallee bleiben, einerlei, ob auf den Postamenten kurbrandenburgische Fürsten oder internationale Revolutionäre stehen.

Jedenfalls muss es für die bildende Kunst erst einmal katastrophal werden, wenn mit dem individuellen Kapitalismus der Käufer verschwindet. Denn es verschwinden damit die Erscheinungen, die dem Kunstleben der letzten Jahrzehnte recht eigentlich die wirtschaftliche Basis geschaffen haben: der Kunsthändler und der Sammler. Die Wichtigkeit sowohl des Kunsthändlers wie des Sammlers für das neuere Kunstleben kann nicht leicht überschätzt werden; beide haben einen festen und ehrenvollen Platz in der Geschichte der neuen Kunst. Sie sind in die Bresche gesprungen, als kein anderer für die schöpferischen Talente eintrat, als diese in Gefahr waren, zu verhungern; sie haben Kunstwerke, die heute als klassisch gelten, die aber zur Zeit ihrer Entstehung verachtet wurden, so lange bewahrt, bis die Museen sie übernehmen konnten und sind damit zu wichtigen Mitarbeitern der öffentlichen Kunstpflege geworden. Ihrer Initiative verdankt das Kunstleben unendlich viel. Am meisten in Frankreich, aber neuerdings auch viel in Deutschland. Werden sie nun ausgeschaltet, so ist nicht abzusehen, wer und was an ihre Stelle treten soll. Eigentlich sind sie aber schon ausgeschaltet. Die Unsicherheit der Verhältnisse in Verbindung mit allzu tendenzvoll politischen Plänen zur Besteuerung des Kunstbesitzes wirken gewaltsam darauf hin, dass die Sammler nicht nur die Ankäufe einstellen, sondern dass sie auch das schon Gesammelte wieder verkaufen und zwar an das Ausland verkaufen, soweit die Kunstwerke internationalen Marktwert haben. Die Kunsthändler aber denken entweder an Auswanderung oder an Aufgabe ihres Geschäfts; und mit ihrer Unternehmungslust muss mit Notwendigkeit die Spannkraft vieler Talente beträchtlich nachlassen. Was damit an unwägbaren Werten verloren geht, lässt sich gar nicht absehen. Mit jeder guten Privatsammlung, die uns verloren geht, verschwindet eine Keimzelle künstlerischer Kultur. Gewiss ist die Sammelthätigkeit oft kapitalistisch entartet, gewiss hat es auch etwas Unnatürliches, wenn die edelsten Werke der Kunst den meisten unzugänglich in einem Privathaus aufbewahrt werden. Aber sie werden doch aufbewahrt, sie werden der Nation doch erhalten, und eines Tages kommen sie stets in ein öffentliches Museum. Man möchte sagen, die Kunstwerke reifen in den Privatsammlungen aus, die intimen Galerien sind Filter der öffentlichen Galerien.

Das öffentliche Museum wird die Funktionen der Privatsammlung nicht übernehmen können. Auch dann nicht, wenn es seinen Wirkungskreis erweitert, wenn es seinen Bestand in der Form von Sonderausstellungen oder Führungen popularisiert oder wenn neue Museen modernster Kunst mit



GUSTAV COURBET, DIE GROTTE

wechselndem Bestand und aktuellem Ausstellungsbetrieb gegründet werden. Das Museum wird um so weniger in die Lücke treten können, als die Zeit wahrscheinlich vorbei ist, wo begabte Persönlichkeiten die öffentlichen Sammlungen mit einer gewissen Selbstherrlichkeit leiten können. Der begabte Museumsmann war bisher sicher in keiner beneidenswerten Lage; in Zukunft wird er aber wahrscheinlich noch ganz anders mit Kommissionen und Aufpassern umstellt sein. Denn die soziale Republik: das ist an sich die Kommission in Reinkultur. Es ist zu jeder Zeit schwierig, eine öffentliche Sammlung zu einer Qualitätssammlung zu machen, in Zukunft aber dürfte es noch schwieriger werden als bisher. Wenn jetzt eifrige Museumsleiter mit fliegenden Fahnen zum neuen Regime übergehen und ganz unabgelagerte Werke kaufen, nur weil das Revolutionäre jetzt Trumpf ist, so ist das vom Wünschenswerten ebenso weit entfernt, als wenn früher den Vorurteilen eines Fürsten mit schlechten Schlachtenbildern geschmeichelt wurde. Wer nur die Qualität sammeln will, darf nicht nach rechts, aber auch nicht nach links blicken, nicht nach oben, doch auch nicht nach unten. Es war aber viel leichter, den berühmten Mannesmut vor Königsthronen zu haben, als vor dem Volkstribunal, weil man früher immer noch an die Öffentlichkeit appellieren konnte, jetzt aber nur noch an die Zeit.

Es kommt hinzu, dass wir arm sein werden, ärmer als die meisten Deutschen es sich schon vorstellen mögen. Und diese Armut wird die Kunst schwer, vielleicht vernichtend treffen. Denn gerade die bildende Kunst bedarf nun einmal eines gewissen Wohlstandes. Schon darum, weil ihre Werke ein konkreter Besitz, weil sie Wertobjekte sind. Die aus der Geschichte gewonnenen Erfahrungen beweisen zur genüge, dass jede bedeutende Epoche, wenigstens der Malerei und Skulptur, zusammengefallen ist mit einer Epoche wirtschaftlicher Macht und allgemeinen Reichtums. Es war so im Italien der Renaissance, im Deutschland des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, im Spanien des Velasquez, im Holland des Rembrandt und Franz Hals, im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts und auch im Deutschland der letzten Jahrzehnte. Auch diese wichtige Bedingung ist für das zwar nicht besiegte aber dennoch unterlegene Deutschland nicht mehr gegeben. Wohin wir blicken, ob wir die inneren Bedingungen der Kunst betrachten oder die äusseren: alles weist darauf hin, dass wir, wenn auch mit hundert Vorbehalten, etwas wie eine Blütezeit erlebt haben, während wir es nicht wussten, und dass wir einem Niedergang entgegensehen, während eine zuversichtliche Jugend die höchsten Möglichkeiten heraufbeschwört.

Dieses ist das Ergebnis einer Wahrscheinlichkeitsrechnung, der auszuweichen eine Schwäche wäre. Es soll damit aber nicht gesagt sein, dass wir notwendig in allem ärmer werden müssen, selbst wenn in den bildenden Künsten in absehbarer Zeit etwas Bedeutendes nicht zu erwarten ist. Ich halte es für möglich, ja für wahrscheinlich, dass die nächsten Jahrzehnte einen neuen Aufschwung in der Dichtkunst und nicht zuletzt in der ganz darniederliegenden Philosophie bringen werden. Manches spricht dafür. Ebenso wie die Blüte der bildenden Künste meistens zusammenfällt mit einer reichen und hellen Epoche, so suchen, die Geschichte lehrt es, Poesie und Philosophie nicht ungern die dunklen und armen Epochen auf, die Zeiten nämlich, wo die Seele im Unglück einer Regeneration bedarf. Bedenken wir doch nur, wie es bald nach dem Dreissigjährigen Kriege in Deutschland geistig zu knospen begann, oder wie dunkel, politisch und wirtschaftlich betrachtet, die Zeit war, in der Deutschlands Klassiker lebten. Zudem blühen niemals alle Künste gleichzeitig. Es muss ein unbekanntes Gesetz geben, wonach die verschiedenen Künste einem bestimmten Turnus folgen. Eine Kunst schliesst die andere aus, oder ruft sie zum Beistand herbei. Und weil es so ist, weil das Leben sich in ewigen Metamorphosen bewegt, giebt es in diesen Dingen eigentlich weder einen Rückschritt, noch einen Fortschritt. Es giebt nur einen ewigen lebendigen Wechsel. „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung." Es wird nicht besser und nicht schlechter; es wird nur anders. Was bisher Kraft war, wird zur Schwäche, aber was Schwäche war, wird dafür zur Kraft. Was unbeachtet war, wird wichtig, und was lange sehr wichtig war, sinkt ins Dunkel zurück. Wir können mit unserem Wollen und Wünschen das eiserne Müssen der Zeit nicht ändern. Wir können nichts thun als aufmerksam dastehen und in die Zeit hineinhorchen, um zu verstehen, was der Genius unseres Volkes mit uns vorhat.

Damit sind wir jedoch keineswegs zur Thatenlosigkeit verdammt. Einen unmittelbaren Einfluss auf die Schicksale der Kunstkraft haben wir nicht, was uns an Talent und Genie beschert wird, ist Gnade und muss als solche hingenommen werden. Wohl aber können wir für die Vorbedingungen



CAMILLE COROT, FLUSSLANDSCHAFT

sorgen und neuen Pflanzungen den Boden bereiten. Wir können sowohl negativ wie positiv Nützliches thun und ein Niveau sittlich-ästhetischer Kultur bereiten, auf dem das Künstlerische aufs neue einst fruchtbar gedeiht. Was wir thun können und darum thun sollten, ist zweierlei. Zum ersten sollten wir mit Stumpf und Stiel alle Unkultur ausrotten, die die Vergangenheit uns vererbt hat, und die keineswegs schon überwunden ist. Es ist im Geiste unendlich vieler Deutscher immer noch Gründerzeit und sie möchten am liebsten morgen dort wieder beginnen, wo sie vor dem Krieg notgedrungen haben abbrechen müssen. Es ist immer noch der Geist lebendig, der schlechte Denkmale gleich strassenweis errichtete oder Nationaldenkmale von einer noch nie dagewesenen Grösse und von einer noch nie dagewesenen klotzigen Hässlichkeit erbaute, der die ganze Welt mit den Erzeugnissen einer profitgierigen Kunstindustrie überschwemmte, der uns in Wohnungen hausen lässt, worin Maler, Stukkateur, Tapezierer, Dekorateur und Möbeltischler gewetteifert haben, wer den andern an Ungeschmack und Unsachlichkeit überbieten kann. An allen Wänden hängen Reproduktionen von Werken der alten und neuen Malerei, in allen Ecken stehen Abgüsse von Skulpturen. Ringsumher häufen sich Kunst und Kitsch vieler Zeiten und Länder in buntem Durcheinander. Börter, Schränke und Tische sind mit Kunstgegenständen aus Glas, Porzellan, Stein, Metall und Holz bedeckt, und Stickereien, Teppiche und tausend kunstgewerbliche Nichtigkeiten kommen hinzu, dass nicht der kleinste freie Raum bleibt. Mögen diese Dinge im einzelnen nun wertvoll sein oder wertlos, in jedem Fall ist eine solche Anhäufung geradezu barbarisch. Das Auge und der Geist kommen nicht einen Augenblick zur Ruhe, der Mensch kann in solcher Umgebung nicht mit sich selber allein sein, er muss notwendig unempfänglich und abgestumpft werden gegen das Erlebnis der Form, so dass schon zu sehr lauten Mitteln gegriffen werden muss, wenn ein neuer Künstler sich vernehmbar machen will. Alle diese Nichtigkeiten befriedigen ungebildete Bedürfnisse und verderben den Menschen, die so wohnen, den Kindern, die in solcher Umwelt heranwachsen, die Instinkte. Wir werden die Armut der nächsten Jahrzehnte segnen müssen, wenn sie uns hilft, unsere Wohnungen von all diesem Plunder zu befreien und einmal gründlich tabula rasa zu machen, wenn sie uns hilft, das charaktervolle Nichts dem charakterlosen Zuviel vorzuziehen und Werke der Kunst nur dann im Hause zu dulden, wenn wir zu ihnen ein inneres Verhältnis haben, wenn sie uns und soweit sie uns wirklich lebendiges Bedürfnis sind. Unseren armen malträtierten Sinnen thut Ruhe not nach der Überfütterung mit Formen in den letzten Jahrzehnten. Nach dem emporkömmlingshaften Zuviel thut uns eine freie Selbstbeschränkung, eine selbstgewählte Einfachheit not. Jener charaktervolle Puritanismus ist anzustreben, der einem ganzen Volk Haltung und Würde giebt. Und wenn, um diese stilvolle Einfachheit, die nichts Totes an sich duldet und nichts Eitles, nichts Überflüssiges und Albernes, weder im Bürgerhaus noch in der Wohnung des Arbeiters, wenn sie, um zur That zu werden, zuerst einmal einen Kunst- und Kulturbolschewismus nötig macht, so muss uns dieser Radikalismus willkommen sein.

Hand in Hand mit dieser grossen Reinigung, mit dieser Verneinung alles Unwesentlichen muss dann aber der Wille zur Qualität, zur hochwertigen Arbeit in jeder Form einhergehen. Jeder einzelne muss in gewisser Weise produktiv werden und Forderungen stellen. Ich denke dabei nicht eigentlich an das Künstlerische und an die Forderung, sich von Schlagworten, Programmen oder Richtungen nicht mehr beirren zu lassen, sondern durch alle Tendenz hindurch immer auf das Entscheidende der Form und des Geistes im Kunstwerk zu blicken, die Kunst nicht politisch aufzufassen und sich weder vom sogenannten Reaktionären abschrecken, noch vom sogenannten Revolutionären bestechen zu lassen. Das Kunsturteil beruht letzten Endes zu sehr auf Begabung, als dass es Gegenstand einer allgemeinen Forderung werden dürfte. Produktiv sollte jeder in der Weise werden, dass er die schandbare Pfuscharbeit, die uns überall auf der Strasse und im Hause umgiebt und die wir hinnehmen, als könne es nicht anders sein, in jeder Weise ablehnt und dafür hochwertige Leistungen fordert. Hand in Hand mit einer neuen Einfachheit sollte eine neue Solidität gehen; was wir gewinnen müssen aus dem Zusammenbruch unserer blendenden, aber hohlen Zivilisation, ist eine Erneuerung der gewerblichen Arbeit, eine Erneuerung des Handwerks. Die Kultur, die auf Kunst beruht, können wir nicht haben wollen, wir müssen warten, bis sie uns geschenkt wird; jene schöne und dauerhafte Kultur aber, die auf dem Handwerk fusst, auf der musterhaften gewerblichen Arbeit — sie können wir mit dem Bewusstsein und dem Willen erringen. Und weil wir es können,



A. SISLEY, KORNFELD

weil sittliche Anstrengung, Fleiss, Intelligenz, Sachlichkeit und Selbstbeschränkung genügen, um hochwertige Arbeit handwerklicher Art auf allen Gebieten zu schaffen, ist es auch unsere Pflicht und Schuldigkeit, nach dieser Richtung alle Kraft einzusetzen. Hat diese Arbeit nicht unmittelbar mit der Kunst zu thun, so hat sie doch mittelbar nach vielen Richtungen damit zu thun. Wenn heute pathetisch von einem neuen Stil der Kunst, der jetzt erst kommen werde, und von neuer Kultur gesprochen wird, so sollten die gross Hoffenden sich wenigstens der Thatsache bewusst sein, dass eine umfassende Kunstkultur nur auf dem breiten Boden hochwertiger handwerklicher und gewerblicher Arbeit möglich ist.

Und hier liegt nun wirklich die Hoffnung unserer Zeit. Ich glaube zuversichtlich, dass die nächsten Jahrzehnte in einer noch nicht geahnten Weise wieder dem Handwerke gehören werden und der hochwertigen gewerblichen Arbeit. Ich glaube, dass wir zwar noch schlimme Irrungen und Wirrungen erleben werden und dass der Kulturschwindel noch längst nicht zu Ende ist, aber auch, dass die eigentlich produktive Arbeit von Jahr zu Jahr höher eingeschätzt werden wird. Deutschland wird einfach nicht bestehen können, wenn es weiterhin mehr Juristen und Beamte hat, als gewerbliche Arbeiter, mehr Industrieproletarier als Handwerker und mehr Händler als Werte schaffende Köpfe und Hände.

Mit dem industriellen Zusammenbruch in der ganzen Welt kommt das Handwerk neu herauf und mit ihm der Stand in der Mitte, von dem noch immer das dauernde Wohl der Staaten und Völker abgehangen hat. Und von diesem Aufstieg erst wird eine Revolution ausgehen, wogegen die Revolution dieser Monate nichts bedeutet. Eine langsame, stille, kaum merkliche Revolution, in deren Verlauf der tolle Zivilisationsschwindel der vergangenen Zeit aber erst ganz aufgedeckt werden wird. Ein Ziel dieser Revolution durch die Arbeit wird es sein, das Unding Grossstadt aufzulösen oder doch seiner Übermacht zu berauben, es wird sich die Idee der Qualitätsarbeit vom Handwerk, von den Gewerben aus verbreiten über alle Beschäftigungen und es wird damit einer neuen Aristokra-

tisierung der Gesellschaft, einer Wiedergeburt der neuen Kräfte in neuen Individuen der Weg bereitet sein. Nur das Handwerk wird uns auch bewahren können vor der industriellen Sklaverei, die uns seitens Amerikas und Englands droht, nur das Handwerk im weitesten Sinne kann uns erlösen von dem, was uns zumeist in diesen Krieg und in diese Revolution getrieben hat, von dem Übergewicht der Industrie und nur das ehrliche, gehaltvolle Werk der Hände kann uns befreien von dem, was Hand in Hand mit jeder Industrialisierung geht, von der Herrschaft, von dem übermächtigen Einfluss der Maschine auf unser Denken und Empfinden. —

Vor zweitausenddreihundert Jahren hat ein chinesischer Denker aus dem Kreise des Laotse eine hübsche kleine Geschichte erzählt, die Paul Ernst uns in seinem schönen Buch vom „Zusammenbruch des deutschen Idealismus" ins Gedächtnis ruft.

Dsi Gung, ein Schüler des Kung Dsi, sieht einen alten Mann, der seinen Gemüsegarten bewässert. Der Mann steigt in den Brunnen hinunter, bringt ein Gefäss voll Wasser herauf und begiesst seine Pflanzen. Er müht sich sehr ab und bringt wenig zustande. Dsi Gung fragt ihn, warum er nicht einen Ziehbrunnen mit Hebel einrichte, wodurch er mit wenig Mühe an einem Tag hundert Gräben bewässern könne. Der Alte antwortet: „Ich habe meinen Lehrer sagen hören, wenn einer Maschinen benutzt, so betreibt er alle seine Geschäfte maschinenmässig, wer seine Geschäfte aber maschinenmässig betreibt, der bekommt ein Maschinenherz. Wenn einer ein Maschinenherz in der Brust hat, dann geht die reine Einfalt verloren. Bei wem die reine Einfalt hin ist, der wird ungewiss in den Regungen seines Geistes. Ungewissheit in den Regungen des Geistes ist etwas, das sich mit dem wahren Sinn nicht verträgt. Ich kenne solche Schöpfwerke wohl, aber ich schäme mich, sie anzuwenden."

Die Geschichte geht noch weiter, aber die Antwort des Alten genügt. „Wer aber seine Geschäfte maschinenmässig betreibt, der bekommt ein Maschinenherz." Unser ganzes Volk, die ganze Menschheit, die jetzt im Krieg lebt, jeder einzelne von uns: alle haben Maschinenherzen. Allen ist die reine Einfalt verloren gegangen. Und die Folge war — der Krieg. Die Menschen mit den Maschinenherzen hassen sich, vernichten sich und misshandeln sich gegenseitig. Im Namen der Kultur wüten sie gegen die Kultur und gegen die Natur. Die allgemeine grosse Katastrophe beginnt und endigt im Herzen, im Geist jedes einzelnen, die Menschheit ist uneins mit sich selbst, weil wir alle uneins mit uns selbst sind, „ungewiss in den Regungen unseres Geistes", wie der chinesische Weise sagte. Innere Gewissheit, die reine schöpferische Einfalt und das, was Laotse den „wahren Sinn" nennt, kann nur wiedergewonnen werden, kann langsam und in Generationen nur wiedergewonnen werden, wenn wir in unseren Lebensformen und in unserer Arbeit zum Natürlichen mehr zurückkehren. Das Volk als Ganzes kann zur Natur aber nur dann zurückfinden, wenn es sich entschlossen von der wüsten Begehrlichkeit nach äusseren Zivilisationsgütern abwendet und den Lebensinhalt wieder sucht in freiwilliger Einfachheit und in einer Arbeit, die nicht mehr Mittel einer eitlen Genussgier ist, sondern die sich selber Lohn und Lust ist.

Ich verliere mich nicht im Utopischen, wenn ich so spreche. Ich glaube nicht an Wunder, sondern nur an die strenge Folge von Ursache und Wirkung. Aber ich weiss, dass eben als Ursachen zukünftiger Wirkungen in unserm Volk noch ungeheure sittliche Kräfte ruhen. Sie sind es, die unsere Zukunft gestalten werden. Der Wille, der diese sittlichen Nationalkräfte zusammenfasst, der Genius unseres Volkes wird wissen, ob uns jetzt mehr ein neuer Kunststil und ein ehrgeiziger Kulturwille notthut oder eine Wiedergeburt des Handwerks und der bescheidenen aber gründlichen menschlichen Gesinnung. Ich habe versucht, ein wenig seine Absichten zu erraten und bin zu dem Schluss gekommen, dass uns mehr als Kunst jetzt das Handwerk frommt, dass charaktervolle Heimstätten uns nötiger sind als reiche Fassaden, hochwertige Arbeit wichtiger als Schönheit, Vornehmheit wichtiger als Luxus, das Einfache wichtiger als das Vielfache, kurz, dass unsere Aufgabe darin besteht, uns unserem schweren Schicksal sittlich gewachsen zu zeigen, das harte Müssen zu einem freien Wollen zu machen und aus der äusseren Niederlage so als Sieger über uns selbst hervorzugehen. Arbeit brauchen wir, Arbeit, und nichts anderes als selbstlose, von der Freude beseelte Arbeit! Es liegen auf diesem Wege nicht strahlende Welterfolge, nichts, worin sich die nationale Eitelkeit sonnen kann. Aber es liegt auf diesem Wege die Wiedergeburt dessen, was die Deutschen von je zu ihren dauerndsten Erfolgen und zur höchsten menschlichen Würde geführt hat: die Wiedergeburt des deutschen Idealismus!



WILHELM LEHMBRUCK, DIE BADENDE

WILHELM LEHMBRUCK †

VON

HANS BETHGE

Wilhelm Lehmbruck, der Sohn eines westfälischen Bergmanns, ist am 25. März im Alter von 38 Jahren zu Berlin gestorben. Wir sind ärmer geworden durch seinen Tod, — Träumen und Visionen, die dazu geschaffen waren, uns das Leben reicher und beglückender empfinden zu lassen, sind ausgelöscht für immer. Er war ein einsamer Mensch, immer kämpfend und nach dem Höchsten strebend. Er hat sich zuerst auf der Düsseldorfer Akademie gequält, seine individuelle Entfaltung vollzog sich in den besonders glücklichen Jahren von Paris, dann hat er in Berlin und endlich in Zürich gearbeitet. Er hat mit seinen Visionen gerungen wie nur ein Künstler es thut, dem die Gestaltung der Oberfläche nicht genügt, sondern der den Dingen bis zu ihren letzten, geheimnisvollen, im Göttlichen verankerten Wurzeln nachgeht. Er gehörte zu denen, die das Land der Griechen mit der Seele suchten und die auf dem dornenvollen Wege nach diesen holden Regionen erlahmten.

✲



WILHELM LEHMBRUCK, STATUETTE

Die ersten Skulpturen von Wilhelm Lehmbruck habe ich im Jahre 1912 in einer Ausstellung der „Unabhängigen" zu Paris gesehen. Es war der stärkste Eindruck, den ich damals von der kunterbunten Ausstellung in dem langgestreckten Ausstellungszelt auf dem Seine-Kai mit nach Hause nahm. Ein schöner Frauenkopf war dort und die „Knieende", jenes edle, bestechende Werk von schlichter Grösse, das sich in der Erinnerung wie ein zu menschlicher Gestalt gewordenes, von gotischem Geiste beseeltes Stück Architektur erhebt.

Lehmbruck hat, nach den tastenden Versuchen des Anfangs, in den ersten Jahren seiner eigentlichen Entwickelung drei grosse Bildwerke hervorgebracht, die sein Wesen, jedes auf eine besondere Art, deutlich zum Ausdruck bringen. Die Werke dieser Trilogie sind die „Stehende", die „Knieende" und der „Schreitende". Die „Stehende", das früheste dieser Werke, ist das innerlich einfachste, das äusserlich anmutigste, in den Flächen das üppigste. Von ihr bis zu der sehnsuchtsvoll hingedehnten „Knieenden" ist ein weiter Weg. Der „Schreitende" aber ist die komplizierteste, die abweisendste und doch die grösste dieser drei Gestalten. Er zeigt die mächtigsten Vertikalen, die aus der Hand des Künstlers emporgestiegen sind, fast erschreckende Vertikalen von einem schmerzlich ergreifenden Rhythmus. Die „Knieende" ist zugleich Strenge und Lieblichkeit, zugleich herb und träumerisch, und sie offenbart eine auffallend klare und zusammengefasste Energie der Lineamente. Eine rührende gotische Schlankheit ist in ihr, eine ganz verinnerlichte Hingabe, ein gleichsam ernst-musikalischer Reichtum der Architektur. Der „Schreitende" dagegen ist eher wie eine Dissonanz. Die Rückenansicht dieser Gestalt, die besonders mächtig ist, wirkt wie die verkörperte Tragödie. Man fühlt das inbrünstige Aufwärts-Verlangen, das heroische Wollen dieses Menschen, aber man weiss auch: er wird das Ziel niemals erreichen. Manche meinen, der Kopf sei das Schönste an der Gestalt. Aber der Kopf ist beinahe fragmentarisch, und man könnte sich ihn auf eine monumentalere Form gebracht denken. Das wahrhaft Ergreifende, das wahrhaft Monumentale dieses Schreitenden sind die Beine: die erschreckend mageren, voll Inbrunst emporverlangenden Beine, die den ganzen Jammer und die trauervolle Fruchtlosigkeit des Daseins mit sich schleppen und wie das Schicksal selber zu schreiten scheinen. Dieser tragische Mensch ist die düsterste, die untergründigste und schmerzlichste unter Lehmbrucks Visionen, aus qualvollen Stunden herausgeboren. Die „Stehende", die „Knieende" und der „Schreitende", diese drei wichtigen Wegsteine, sind Inkarnationen gleich. Die „Stehende" ist wie eine Verkörperung des Lieblichen, die „Knieende" wie eine Verkörperung des Edeln, der „Schreitende" wie eine Verkörperung des Tragischen.

Denkt man an Lehmbrucks Gesamtwerk, so fühlt man: hier ist fast alles Intuition und Instinkt und wenig Wille. Er ist ein Dahintreibender, im Grunde keinen Prinzipien und keinem System verbunden, ein lässiger Wanderer, geleitet von inneren Kräften, von Offenbarungen heimgesucht, nicht selten von paradiesischen, aber zuweilen auch von quälerischen. Nicht sein Wille ist das Starke in ihm, sondern das Müssen, der unergründliche Wille von etwas Höherem als er selber ist, der Trieb des Schicksals. Die besten seiner plastischen Werke scheinen von allem Zweck befreit zu sein, sie stehen wie mystisch gewachsene Gebilde der Natur selber da, gleich Bäumen oder Wolken oder Blumen oder seltsamen Felsenkronen. In seinem Werk ist zugleich etwas Schwebendes, Tänzerisches; ein melancholisches Tönen aus den Untergründen des Daseins; und ein Wehen aus überirdischen Bezirken.



WILHELM LEHMBRUCK, DIE RÜCKBLICKENDE

Seine Plastik ist frei von den malerischen Elementen, die der Impressionismus, voran Rodin, und dieser mit genialer Beschwingtheit, in die plastischen Gebilde hineingetragen hatte, — sie hat eher eine Verbindung mit den frühen Werken der Griechen und der gotischen Welt. Viele und nicht die schlechtesten seiner Formen bieten sich in visionärer Übertreibung dar, um ihre innere, ihre seelische Wesenheit um so deutlicher zu verkünden. Diese Verlängerungen der Glieder, diese Dehnungen der Flächen sind aus dem Wesen der Natur wie selbstverständlich abgeleitet, — man kann sehr weit gehen im Übersteigern äusserer Formen und doch natürlich dabei bleiben, das hat uns auch Rodin gezeigt, besonders überzeugend in seinen späten Handzeichnungen.

Auch von Lehmbruck giebt es übrigens viele Handzeichnungen und andere graphische Arbeiten. Die besten darunter sind im allgemeinen jene, die mit den einfachsten Mitteln hervorgebracht sind. Er hat Akte gezeichnet, mit ganz primitiven, umreissenden Linien, deren Atem man zu spüren vermeint, Akte von einer evahaften Ursprünglichkeit. Eine Zeitlang hat er Radierungen mit einem grösseren Aufwand äusserer Mittel hergestellt, eine Medea und anderes, aber diese Arbeiten sind innerlich magerer und weniger überzeugend, trotz ihres äusseren Reichtums. Vieles, was ihn quält, ist gerade in seine Radierungen hineingegangen, die zuweilen auf eine Weise problematisch anmuten wie man es bei Munch kennt, wenn auch nicht so gewaltsam, und in denen man Gestalten begegnen kann, die aus dem Inferno zu stammen scheinen oder die doch von der Luft jener schmerzvollen Regionen angeweht sind.

Lehmbruck hat immer wieder Mädchenköpfe und Mädchengestalten modelliert. An ihnen ist etwas Ätherhaftes, ein holdes Glänzen seelenhafter Atmosphäre. Die lyrische Zartheit, die keusche Sinnlichkeit, den blütenhaften Schimmer, die wehvolle Süsse, das Mona Lisa-Lächeln dieser Figuren empfindet man als ein mystisches Wehen aus den zartesten und verschwiegensten Gründen der Seele. Auf diesen innigen, in sich versunkenen Köpfen, die oft einen so schemenhaft-rätselvollen Ausdruck zeigen, liegt ein seltsam unirdisches Glänzen, wie auf Sternen, die aus der Ewigkeit auftauchen, um bald wieder in ihr zu verschwinden. Manche dieser Köpfe sind wohl das am holdesten Zwecklose in Lehmbrucks Werk, lyrisch transzendental, vorfrühlingshaft, wie ein Grüssen aus dem Lande Arkadien. Sie zeigen die schlanke Rundheit und herbe Süsse einer wie in traumwandlerischer Sicherheit vereinfachten Form. Sie zeigen jene Ruhe, die nicht Starrheit oder Müdigkeit, sondern eine im Innersten gebändigte Bewegung flutender Empfindung ist. Die schönsten unter ihnen sind durch ihre Einfachheit erhaben und sanft umweht von der Luft des Unendlichen.

Bei Lehmbruck ist ein seltsam mystisches Zusammenfliessen von Elementen der gotischen und der hellenischen Welt, ein reizvolles und nicht selten bezauberndes Schauspiel. Seine Kunst ist im Grunde naturhaft, ungeistreich, nicht aus dem Hirn, sondern aus Trieb und Seele geboren. Ja, seine Arbeiten sind seelische Gesichte, in eine aus gewissen visionären Besonderheiten der Natur inbrünstig erfühlte Form gebracht, sie sind von einer lauteren, keuschen inneren Wahrhaftigkeit, deshalb werden sie auch bestehen bleiben über die Zeit hinaus, in der sie entstanden sind.

CHRONIK

„KUNSTRAUB"

In den Zeitungen der Feinde, vor allem in der französischen Presse, wird in den letzten Monaten von Deutschland auch eine Kriegsentschädigung in Kunstwerken gefordert und es wird dafür eine lange Liste in deutschen Museen befindlicher Kunstwerke aufgestellt. Wortführer ist der Herausgeber der „Gazette des Beaux-Arts" August Marguillier. Dieser Kunstschriftsteller beruft sich zur Begründung der Forderungen auch auf den Aufsatz „Kriegsentschädigung in Kunstwerken", den Dr. Emil Schäffer geschrieben hat und der im ersten Heft des 13. Jahrganges von „Kunst und Künstler", im dritten Monat des Krieges, abgedruckt worden ist.

In Deutschland haben die französischen Forderungen eine umfassende Protestbewegung hervorgerufen. Es ist Einspruch erhoben in der Presse und neuerdings auch, am 6. April, in einer Versammlung von Künstler-

vereinen in der Berliner Akademie der Künste. Bei diesen Gelegenheiten ist ebenfalls auf jenen Aufsatz in „Kunst und Künstler" verwiesen worden, um angesichts der Feinde davon abzurücken. Dieses ist nicht abgegangen ohne Angriffe auf Emil Schäffer und auf „Kunst und Künstler". Da die Angriffe öffentlich sind, können sie nicht ganz mit Schweigen übergangen werden. Ich erwidere darum, als Herausgeber dieser Blätter, das Folgende:

Gleich nach Erscheinen des Aufsatzes ist in der deutschen Presse protestiert worden, und Konkurrenzzeitschriften haben es sich nicht versagt, kleine Mistbeete durch Rundfragen gewonnener Gutachten anzulegen. Ich habe damals nicht antworten können, weil der Redaktion von der Zensur eine Polemik oder nur ein Zurückkommen auf das Thema verboten worden war. Dieses Verbot galt während des ganzen Krieges. Jetzt gilt es nicht mehr, und ich könnte alles sagen, was ich denke. Nun verbietet mir aber ein patriotisches Interesse, meine Auffassung, die mich zu seiner Zeit bestimmt hat, Emil Schäffers Aufsatz, trotz mancher Bedenken, aufzunehmen und die sich im wesentlichsten Punkt nicht geändert hat, öffentlich auszusprechen. Die Feinde würden meine Worte für ihre Zwecke ausbeuten. Meine Absicht ist, bis zum Friedensschluss zu warten. Daran halte ich fest und ich werde mich nicht provozieren lassen, vor diesem Zeitpunkt meine Ansicht vorzutragen. Insoweit nur zwingen die fortgesetzten Angriffe mich aus meiner zuerst erzwungenen, dann freiwilligen Reserve heraus, als ich mit Nachdruck betone, dass ich sachlich nicht darum jetzt nicht antworte, weil ich es nicht kann, sondern weil ich es für eine Pflicht halte. Selbst diese Erklärung zu geben, wird mir schwer, weil immerhin soviel schon daraus hervorgeht, dass meine Auffassung von der jetzt so erregten öffentlichen Meinung in gewisser Weise abweicht. Die kurze Erklärung lässt sich aus Gründen der Selbstachtung aber nicht länger vermeiden. Sie zielt nur darauf ab, sowohl den ernsten Männern und Frauen, die seinerzeit die Haltung von „Kunst und Künstler" verurteilt haben und es noch heute thun, wie auch den journalistischen Raisonneuren, die aufs wohlfeilste bei dieser Gelegenheit zu einem moralischen Hochgefühl gekommen sind, zu versprechen, dass ihnen zur geeigneten Zeit in klarem Deutsch Aufklärung gegeben werden soll; nämlich dann, wenn meine Überzeugung nicht mehr politisch von listigen Feinden ausgebeutet werden kann, sondern wenn sie nur noch mir persönlich schaden kann.

Karl Scheffler.

FRANZ METZNER †

Der Bildhauer Franz Metzner ist gestorben; auch er kann wohl als ein Opfer der Zeit angesprochen werden. Mit ihm verschwindet aus den Ausstellungen, vor allem aus den Ausstellungen der Berliner Sezession, eine charakteristische Erscheinung. Die Leser dieser Blätter wissen, dass wir uns für Metzners Kunst nie haben erwärmen können, dass uns seine Monumentalität zu absichtlich, die Form zu „michelangelesk", die Absicht zu aufdringlich gewesen ist. Das ist von manchem übel vermerkt worden; ein damals in Wien wirkender Kollege hat sogar einmal drohend geschrieben, wir hätten es vor der Geschichte zu verantworten, diesem Genie, dem grössten seit Michelangelo, die gebührende Anerkennung verweigert zu haben. Es wird sich jetzt ja sehr bald zeigen, ob diese Auffassung das rechte trifft, oder ob wir mit der Meinung recht behalten, in dem Übermenschentum der Metznerschen Plastik sei immer viel Porzellanenes (von der Berliner Porzellanmanufaktur her) gewesen, viel Konventionelles und ein von Klimt beeinflusstes Wienertum, das nie weit vom Kunstgewerblichen entfernt war. Das Schätzenswerteste in Metzners Plastiken war wohl das rein Handwerkliche, ja das von Grund auf beherrschte Handwerksmässige. Ohne diesen Fond hätte der Bildhauer nie seine Riesenplastiken für das Völkerschlachtdenkmal oder für andere Denkmale zusammenbauen können. Das Handwerkliche, das Werkstattmässige hat seiner rezeptmässig stilisierten Form Haltung, sogar einen gewissen Schwung gegeben. Metzner war recht eigentlich ein Vertreter des „Stils der Grossmannssucht" in der neudeutschen Kunst. Sein Name wird stets genannt werden neben dem von Bruno Schmitz, er war Denkmalssymbolist, Gestalter von Reichsmachtplakaten. Aber es war dabei in seiner Gesinnung nie etwas Gemeines. Er glaubte an diese Art Monumentalität und er hat seine monumentale Formensystematik mit einer erstaunlichen Konsequenz, mit einer bedeutenden Einsicht und mit virtuoser Beherrschung des Technischen ausgebaut. Metzner liebte die Romantik der Kolossalität und der raffinierten Primitivität, er stellte immer etwas Eddahaftes in Stein oder Bronze dar. In seinen Formen aber war etwas Teigiges, bei aller stilisierenden Bestimmtheit, und etwas Geziertes bei aller Vierschrötigkeit. Das Pathos konnte nicht den Schwulst vermeiden; dadurch wurde der tödliche Ernst hier und da etwas komisch. Die heldischen Riesen und Urmütter, die Metzner geschaffen hat, sind alle etwas stumpfsinnig. Aber sie beherrschten immer auch in gewisser Weise die Ausstellungen mittlerer Künstler und wiesen auf einen Bildhauer, der sich in einer Zeit äusserster Unentschiedenheit entschlossen und konsequent entschieden hatte.

K. Sch.

Notiz

Die Besprechung des Buches von Oscar Fischel im vorigen Heft (Seite 291) ist von Emil Schäffer.

UMGESTALTUNG DER MUSEEN

IM SINNE DER NEUEN ZEIT

VON

OTTO V. FALKE UND CURT GLASER

Aus einer unter vorstehendem Titel erschienenen Broschüre von W. R. Valentiner* erfährt man mit Genugthuung, dass Deutschland im Ausland den Ruf geniesst, die bestgeordneten Museen zu besitzen. Um aber zu zeigen, „dass Deutschland den Zeiten zum Trotz im Organisieren der Museen an der Spitze der Völker bleibt", hält Valentiner Umgestaltungen unserer Kunstsammlungen für nötig, die an Stelle der bisherigen Organisation eine bis zur Auflösung gehende Desorganisation setzen sollen. Warum? weil die vornehmlich historisch geordneten Sammlungen nicht genug für die Erziehung des Volkes zur Kunst gethan hätten, weil dem Volke nur die Kunstwerke höchsten Ranges in Isolierung gezeigt werden dürfen, nicht aber die nach der heutigen Auffassung weniger hoch stehenden Werke, die mehr das Verständnis für die geschichtliche Entwicklung der Kunst als den unmittelbaren Kunstgenuss vermitteln. Es ist zwar für die Volkserziehung zur Kunst von vielen Seiten vieles versucht und gearbeitet worden, aber die Ergebnisse waren in der That nicht voll befriedigend, weil es sich offenbar um ein Problem handelt, das von den Museen allein mit Vorträgen, Führungen, Ausstellungen und literarischen Mitteln schwerlich ganz gelöst werden kann.

Mit der angesagten und stark unterstrichenen Absicht, der Masse des Volks den Genuss der Kunstschätze zu erleichtern, stehen jedoch die Reformvorschläge Valentiners vielfach in so auffallendem Widerspruch, dass man die Mitwirkung anderer Motive herausfühlt. Es sind im Grunde die Lorbeeren des italienischen Futuristenführers, die Valentiner nicht mehr schlafen lassen. Nur widerstrebend giebt er zu, dass die „aus berechtigten Empfindungen geborene" Forderung, die Museen müssten überhaupt beseitigt werden, vor ruhiger Überlegung nicht bestehen könne. Die Museen werden also weiter bestehen, denn „wo soll das Beste unserer modernen Kunst sonst aufbewahrt werden"? Mit diesen überaus kühlen Gefühlen für unsere Kunstsammlungen schreitet er an ihre Umgestaltung.

Seine erste und eigenste Forderung ist die Gründung eines internationalen Museums der Meisterwerke. Der Inhalt steht schon zur Verfügung. Den Museen in Berlin, Dresden, München, Frankfurt, Köln, Kassel, Nürnberg, Sigmaringen, Schwerin und selbst Kolmar, ferner einigen Kirchenschätzen werden ihre besten Meisterwerke an Gemälden, Skulpturen und Kunstgewerbe entzogen, um an dritter Stelle in einem Neubau zu „Gesamtbildern der künstlerisch bedeutungsvollen Epochen", also doch wieder in historischer Ordnung, vereinigt zu werden. Bei der Auswahl der schönsten Kunstwerke Deutschlands soll der expressionistische Standpunkt gebührend zur Geltung kommen: demgemäss beginnt das Museum mit Negerplastik und indianischen Federdecken; von der griechischen Plastik haben die archaischen Werke den Vortritt vor der Blütezeit der Phidias und Praxiteles, da die letztere nach heutiger Empfindung der Negerplastik nicht gleichgewertet werden kann. Das neunzehnte Jahrhundert vertreten allein die Franzosen von Daumier bis Manet und Cézanne; die Menzel, Böcklin, Leibl, Liebermann haben keinen Zutritt, denn „das neunzehnte Jahrhundert war doch nun einmal eine der unfruchtbarsten Perioden der deutschen Kunst". Für das achtzehnte Jahrhundert darf sich die deutsche Kunst wenigstens mit Porzellanfigürchen von Kändler und Bastelli einstellen, die freilich nur im Saale der Franzosen Unterschlupf finden können. Wie lange aber kann ein nach so rasch wechselnden Anschauungen zusammengestelltes Museum wirksam und verständlich bleiben?

Mit der praktischen Durchführung der von Valentiner grundsätzlich geforderten Isolierung der einzelnen Kunstwerke scheint es im neuen Internationalmuseum auch nicht weit her zu sein. Der Saal 13, Deutsche Renaissancekunst, enthält künftig Grünewalds Isenheimer Altar aus Kolmar, Holbeins Darmstädter Madonna und seine bedeutendsten Bildnisse in Dresden, Berlin und Danzig, Dürers Apostel aus München und Bildnisse aus Berlin und Dresden, Handzeichnungen und Graphik, dann Skulpturen von Tilman Riemenschneider und Veit Stoss und schliesslich die besten Stücke des Lüneburger Silberschatzes in Berlin. Alles das in einem Saal so isoliert zu verteilen, dass der Beschauer nicht in die von Valentiner wegen des damit verbundenen Energieaufwandes gefürchtete Lage kommt, bei der Betrachtung eines Bildes zugleich die Anwesenheit eines anderen zu bemerken, wird auch dem künftigen Museumsleiter nicht leicht fallen. Die Silberpokale aus dem Lüneburger Ratsilber sollen nach Valentiners Meinung den Zeitstil und die Umwelt markieren; denn „grosse Persönlichkeiten sind nur aus ihrer Umgebung zu begreifen". Man kann das gerade für die höchsten, über die örtliche Bedingtheit hinausragenden Kunstschöpfungen bezweifeln; würde wirklich die Wirkung der Parthenonskulpturen dadurch so wesentlich gehoben, dass man einige attische Vasen und griechische Schmucksachen in den Saal der Elgin Marbles stellte? Es beruht doch auf einer falschen Einschätzung der Museums-

* Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

besucher — auch der ungeschulten —, zu glauben, dass sie nur durch das Medium einer Vitrine mit Renaissancesilber zum Genuss und Verständnis der Kunst Dürers, Holbeins und Grünewalds gelangen könnten.

Die für den Saal der Deutschen Renaissancekunst benötigten Silbergefässe sind auch sonst für Valentiners Absichten symptomatisch. Das Lüneburger Ratsilber, dem er sie entnehmen will, ist der beste Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums, als Ganzes von unvergleichlicher Bedeutung für die Kunst- und Kulturgeschichte, das einzige bürgerliche Seitenstück zu den fürstlichen Silberschätzen in München, Dresden, Kassel und anderen Orten. In geschlossener Folge giebt es ein eindrücklicheres und klareres Bild der Stilwandlung von der Gotik zur Renaissance, als irgendeine andere Silbersammlung es vermöchte. Es wäre zwar unsinnig, aber immerhin noch weniger verständnislos und kunstfeindlich, wenn man etwa den römischen Hildesheimer Silberfund zerreissen und auf verschiedene Museen verteilen wollte. Da der Plan des Internationalmuseums sich um fremde Eigentumsrechte doch nicht kümmert, könnte man leicht den Lüneburger Renaissancegefässen künstlerisch weit überlegene Einzelstücke an Renaissancesilber zur Milieubildung zusammentragen, ohne eine unersetzliche künstlerische Einheit zwecklos zu zerstören. Valentiner aber entscheidet sich unbedenklich für das letztere, ob aus harmloser Unkenntnis dessen, was er anrichtet, oder aus der Absicht, ein ihm besonders missliebiges Museum zu schädigen, bleibt eine offene Frage.

Der internationale Kunsttempel soll ausserhalb der Städte, auf aussichtsreicher Bergeshöhe, bei Marburg etwa oder Koburg, errichtet werden. Romantisch und zwecklos, wie die verödete Walhalla. Ungestört von der misera plebs werden die auserwählten Geniesser, denen es auf Zeit und Mittel zu weiten Reisen nicht ankommt, auf den bequemen Sitzgelegenheiten, die ein streng betontes Hauptstück der revolutionären Neuerungen bilden, sich der aus ganz Deutschland zusammengerafften Meisterwerke in erwünschter Isoliertheit erfreuen können. Das ist die praktische Erfüllung der Forderung, die besten Meisterwerke der deutschen Museen der Masse des bildungsbedürftigen Volkes darzubieten. Das Höhenmuseum ist, wie sein Erfinder versichert, keine Utopie, sondern ein ernsthafter Vorschlag, da Auswahl, Transport, Gebäude und Aufstellung ohne Schwierigkeit zu bewältigen wären. Nur die Frage, wie man München, Dresden, Köln und anderen ihren alten Kunstbesitz mit Liebe und gerechtem Stolz hütenden Städten ihre schönsten und berühmtesten Meisterwerke abnehmen kann, bleibt unerörtert. Wie überaus zeitgemäss es ist, mit solchen bodenlosen, leichtfertig hingeworfenen Ansprüchen, die mit dem Isenheimer Altar auch nach Kolmar hinübergreifen, im heutigen Deutschland alle Leidenschaften des Stadtpatriotismus aufzuwühlen, wird jedem auf die Beruhigung seines Landes hoffenden Deutschen einleuchten.

Für die Masse des Volkes in den grossen Städten bleiben die ihrer höchsten Werte und eindrucksvollsten Bildungsmittel beraubten Museen noch gut genug. Nur in Berlin muss den geköpften Kunststätten eine gründliche Umgestaltung wieder auf die Beine helfen. Sie läuft in der Hauptsache darauf hinaus, dass Malerei, Plastik und Kunstgewerbe mit einander zu „behaglich eingerichteten Innenräumen“ vermischt werden, in denen etwa Raffael durch Majolikateller und Rembrandt durch Delfter Vasen nebst zeitgemässen Möbeln anziehender gemacht und erläutert werden. Das ist eine alte, in Berlin namentlich von der Kaiserin Friedrich begünstigte Idee aus der Zeit der retrospektiven Neurenaissance, die zur ihrer Fähigkeit, stilgerechte Intérieurs täuschend zu imitieren, noch ein ungetrübtes Zutrauen hatte. Seither ist man skeptischer geworden. In Deutschland hat man wohl allgemein nicht ohne Bedauern die Unmöglichkeit eingesehen, umfangreiche Bildergalerien mit Skulpturen und Kunstgewerbemuseen restlos zu behaglichen Stilräumen zusammen zu verarbeiten. Das bedarf kaum noch einer Begründung; abgesehen von dem ungeheuerlichen Anwachsen des Raumbedarfs stehen die gleichmässigen Saalhöhen und übergrossen Lichtöffnungen eines Museumsgebäudes und die Pflicht der Erhaltung der Kunstwerke hindernd entgegen. Man kann zerbrechliche und mitnehmbare Kostbarkeiten nicht frei herumstehen lassen, man braucht dazu Vitrinen, die unweigerlich museal und niemals kirchen- oder wohnraummässig wirken. Das sind längst ausgeprobte und abgethane Dinge. Trotzdem dehnt Valentiner sein Stilraumsystem selbst auf die Nationalgalerie aus: die Friedrichsbilder Menzels werden mit Berliner Neurokoko möbliert, die berühmten Maler von der Wende des Jahrhunderts, das wären also Liebermann, Thoma, Trübner, müssen sich eine Einrichtung des Jugendstils gefallen lassen, einer Modeform, die kaum ein Jahrzehnt lang dem Protest der Zeitgenossen standgehalten hat. Hier erfolgt die Möblierung nicht mehr zur Verbesserung des Museums, sondern zur Strafe für die Maler, weil sie eine Zeit solchen Tiefstandes miterlebt haben!

Den Einwand, dass unsere Kunstsammlungen für solche Experimente schon zu umfangreich sind, lässt Valentiner nicht gelten. Er will Museen für den Kunstgenuss, die ohne Ermüdung durchgesehen werden können. Was darüber ist, das ist vom Übel. Für Valentiner sind eben noch die Bedürfnisse der reisenden Amerikaner massgebend, die ein Museum mit einem einmaligen kurzen Besuch abtun wollen. Unsere Museen wollen und sollen aber nicht allein dem Geniesser dienen, sondern in hohem Masse auch den Lernenden. Es gehört zur Aufgabe des kommenden Ressorts für Volkserziehung zur Kunst, die ungeschulten Besucherkreise darüber aufzuklären, dass so grosse und vielseitige Sammlungen nicht auf einmal aufgenommen werden können und dass Bildung und Kunstgenuss ohne

eigene Mitarbeit nicht erlangt werden können. Das gilt namentlich für das Kunstgewerbemuseum, von dem Valentiner möglichst wenig übrig lassen möchte. Die trotz mancher Bedenken ziemlich allgemein gebilligte Lösung, die Schausammlung durch Abzweigen einer Studiensammlung zu entlasten, genügt ihm nicht. Die Meisterwerke sollen alle heraus und für den entwerteten Rest stellt zur rechten Zeit das inhaltsleere Wort „Typensammlung für das Handwerk" sich ein. Bisher hielt man für die künstlerische Bildung der Handwerker gerade die Meisterwerke für unentbehrlich und das Geringere wurde nur behalten, wo es zur Darstellung der kunstgeschichtlichen Entwicklung nötig schien. Nun ist's umgekehrt und für die Arbeiter soll der Abhub reichen. Ich vermisse auch hier wieder die Aufrichtigkeit der so stark zur Schau getragenen sozialen Empfindung.

Der Glaube an ein bei aller Oberflächlichkeit doch reines und sachliches Wollen des Reformators wird durch das Kapitel über die Museumsdirektoren stark erschüttert. Es mag angehen, dass er wissenschaftliche Arbeit und Kennerschaft geringschätzt, ohne zu beachten, dass die letztere doch nur als Nebenprodukt der berufsnotwendigen Sachkenntnis auftritt. Im allgemeinen hat die Kennerschaft von Museumsleuten ihren Anstalten keinen Schaden gebracht, es sei denn, dass einer von seiner Kennerschaft zum Nutzen der eigenen Tasche Gebrauch macht. Auch die persönlichere Bemerkung, dass bei der Auswahl der Museumsdirektoren — in Deutschland natürlich — die allgemeine Bildung, künstlerisches Verständnis und Geschmack Nebensache waren, lässt sich noch zu den unter strebsamen Kollegen zulässigen Höflichkeiten rechnen. Wenn aber ohne Namensnennung und wider besseres Wissen behauptet wird, dass die Museumsdirektoren „meist auf Grund persönlicher Beziehungen" zu ihren Stellen gekommen sind, so kennzeichnet Valentiner lediglich sich selbst und die Tendenz seiner Bestrebungen.

Otto v. Falke.

Die starke Erregung der ersten Novembertage des vergangenen Jahres hat wie die Fieberstimmung der ersten Augusttage des Jahres 1914 die Gemüter der Menschen in eine ganz bestimmte Schwingungsrichtung eingestellt. Es wurden Fragen anscheinend entlegenster Gebiete an den neugewonnenen Schlagworten der Revolution orientiert. Die Menschheit war glücklich, einen Schlüssel gefunden zu haben, mit dem alle alten Probleme endlich zu lösen sein mussten, wenn man ihn nur recht zu gebrauchen verstand. So traten die Kunstreformer auf, die vom Volk und vom Proletariat, von der Gleichberechtigung aller und dem Aufstieg der Tüchtigen in ebenso verschwommenen Programmen redeten wie die Parteien in ihren Wahlaufrufen. Was die Kunst soll, wurde wieder einmal — zum wievielten Male? — in Regeln und Paragraphen gefasst. Aber dass die Kunst jeder Bindung spottet, wurde auch diesen Gesetzgebern der neuen Freiheit nicht bewusst.

Aus dem Kreise des Berliner „Arbeitsrates für Kunst" ist nun ein Büchlein hervorgegangen, das sich mit der „Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit" befasst. Wilhelm R. Valentiner ist der Verfasser, ein Mann, der als Leiter des Metropolitan-Museums in New York Gelegenheit hatte, Erfahrungen auf dem Gebiete des Museumswesens zu sammeln. Aber auch sein Programm leidet unter der Einstellung auf unsachliche, fremde Gesichtspunkte, auch sein Ausgangspunkt ist eine Forderung, die an die Museen herangetragen wird, anstatt der Erkenntnis dessen, was die Museen ihrem Wesen nach sind.

Das Museum ist wie die Kunst selbst zunächst und seiner inneren Bestimmung nach Selbstzweck, es ist ein Schatzspeicher der Kunst, und wie die Kunst alle anhangenden Funktionen dann am vollkommensten erfüllen wird, wenn sie am reinsten sich selbst genügt, so das Museum, das ein Mittel der Volkserziehung nicht ist, sondern wird. Es giebt eine Erziehung zur Kunst, und diese Erziehung wird zugleich eine Erziehung zum Museum sein, aber das Museum darf nicht zu einem Mittel herabgewürdigt werden, es giebt keine Erziehung zur Kunst durch das Museum.

Man stellt es heut gern so dar, als sei auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens bis zum Tage der Revolution dem Volke sein angestammtes Recht vorenthalten worden, als habe überall nur Zwang und Unfreiheit geherrscht, und als gelte es nun, von Grund auf überall zu reformieren und ein Befreiungswerk zu beginnen. Aber niemals war die Kunst freier, als da sie ausserhalb der staatlichen Bevormundung sich überall ihr Recht erkämpft hatte, und die Revolutionäre von gestern werden es am Ende noch einmal bitter bereuen, dass sie nun auch die obrigkeitliche Anerkennung erzwingen. Keine andere staatliche Kunstinstitution war ihrem Wesen nach so volkstümlich wie die Museen, denn weder für Theater noch Konzerte dachte man an den freien Eintritt, der in den Museen eine Selbstverständlichkeit schien und höchstens an einzelnen Wochentagen durch ein geringes Entgelt eingeschränkt wurde.

Wenn trotzdem die Theater und Konzerte ebenso überfüllt waren wie die Museen relativ leer, so muss es wohl daran liegen, dass das allgemeine Interesse für Musik und Litteratur stärker ist als das für bildende Kunst, und man soll die Schuld nicht auf Schwächen der Organisation schieben und nicht durch Reformen von innen zu bessern suchen, was nur durch langsame, zielbewusste Arbeit von aussen möglicherweise zu ändern wäre. Nicht dadurch, dass man die Kunstwerke auf die eine oder andere Art aufstellt, hebt man das

Verständnis der Allgemeinheit für die immanenten Werte bildender Kunst. Nur eine verständnisvolle erzieherische Einwirkung, für die Lichtwark Richtlinien angegeben hat, lässt eine allmähliche Hebung des allgemeinen Interesses erhoffen.

Es ist bei uns in der jüngsten Vergangenheit eher zu viel als zu wenig mit Neuaufstellungen und Umhängung alter Museen experimentiert worden. Jeder neue Sammlungsleiter glaubt sich durch eine gründliche Umordnung der ihm anvertrauten Schätze legitimieren zu müssen. Gewiss ist damit für das Publikum, das nicht an den Kunstwerken als solchen, sondern an dem Drum und Dran ihrer Umgebung ein Interesse hat, jedesmal ein Anreiz zu einem flüchtigen Museumsbesuch gegeben, bei dem die oberflächlichste Neugierde rasch befriedigt wird. Die Mühe des Weges wird belohnt, auch ohne dass man es nötig hätte, sich mit den Kunstwerken selbst zu langweilen, die man zu kennen glaubt, wenn man sich nur eben dunkel ihrer Existenz erinnert.

Dieses Reizmittel ständiger Umhängung will Valentiner zu propagandistischen Zwecken in grösstem Ausmaasse benutzen. Es sollen Teile des Museumsbesitzes in stetem Wechsel zu verschiedenartigen Ausstellungen zusammengefasst werden. Ohne Zweifel wird der eine Zweck erreicht werden, dass wenigstens anfänglich eine Anzahl Besucher angelockt werden, und fraglos wird es auch für den Kunstfreund anregend sein, bekannte Werke in einer anderen Umgebung zu sehen. Aber ob der Erfolg den Aufwand lohnen wird, bleibt fraglich, denn die Fortbewegung umfangreicher und schwerer Kunstwerke ist eine verantwortungsvolle und keineswegs leichte Aufgabe, die Valentiner geflissentlich unterschätzt. Auch zeigt der ganz mangelhafte Besuch der Ausstellungen, die seit Jahrzehnten im Kupferstichkabinett veranstaltet werden, wie das Interesse auch an den qualitativ hochstehenden Darbietungen rasch erlahmt.

Vor allem aber wird der Kunstfreund, der selbständig zu sehen gewohnt ist, durch den ständigen Wechsel der Aufstellung sich nur beunruhigt fühlen. Und auf die Dauer sollte es doch das Ziel sein, nicht durch künstlichen Anreiz der Schaulust das Publikum anzulocken, sondern möglichst viele Menschen zu wahren Kunstfreunden zu erziehen. Wer ein Museum wirklich liebt, der weiss darin Bescheid, wie in seinem Bücherschrank. Er kennt jeden Saal und weiss den Ort jedes Bildes, das er einmal mit offenen Augen gesehen hat. Er besitzt den Louvre wie die Uffizien, den Prado wie die Pinakothek, und sein Besitz wird ihm gefährdet, sobald nur ein wichtiges Bild seine Stelle vertauscht.

Wir sind uns bewusst, dass wir in künstlerischen Dingen von den Fremden noch viel zu lernen haben. Wir wissen, dass unserem Volke der musikalische Instinkt natürlicher eingeboren ist als der bildnerische Geist. So sollten wir auch nicht allzu selbstgerecht nur unseren eigenen Museumsbetrieb loben und als Muster hinstellen. Es würde gewiss keinem Franzosen einfallen, die Schätze des Louvre hin und her fahren zu lassen, um das Publikum durch ständig wechselnde Ausstellungen anzulocken. Und doch wird niemand leugnen wollen, dass der Pariser ein anderes Verhältnis zu seinem Museum hat wie der Berliner, dass von den Kunstwerken, die im Louvre aufbewahrt werden, ein anderer Strom lebendiger Anregung ausgegangen ist und noch ausgeht als von denen des Kaiser Friedrich-Museums.

Nicht an der Propaganda kann es also liegen und auch nicht an der Art der Aufstellung allein, denn es giebt kaum ein Museum, das allem, was man „moderne Gesichtspunkte" zu nennen pflegt, so ins Gesicht schlägt wie gerade der Louvre. Da giebt es keine Trennung in Schausammlung und Studiensammlung, von der man bei uns so viel Wesens macht, und die auch Valentiner in sein Programm aufnimmt, da giebt es keinen kulturhistorischen Anschauungsunterricht durch Ausstattung der Säle im Stile der ausgestellten Kunstwerke, für die ebenfalls Valentiner eintritt, da ist nichts als eine Ausbreitung aller Herrlichkeiten der Kunst aller Zeiten und Völker in den weitläufigen Repräsentationsräumen eines alten Schlosses, und das Ergebnis ist das schönste Museum der Welt, das eben, weil es dies und nichts anderes ist, für die Erziehung der Menscben zur Kunst unendlich mehr geleistet hat, als irgendein programmatischer Aufbau vermöchte.

Man mag in rein ethnographischen oder in naturgeschichtlichen Museen eine Schausammlung aussondern und Studiensammlungen für Gelehrte einrichten, da es der Allgemeinheit genügt, Haupttypen kennen zu lernen, die vielen Abwandlungen die Übersichtlichkeit beeinträchtigen. Aus einem Kunstmuseum eine Schausammlung für das Volk auszusondern und den Rest für die Kunsthistoriker allein zu magazinieren, hiesse dagegen eine unerträgliche und höchst undemokratische Bevormundung ausüben. Denn nicht die Gelehrten und auch nicht eine gerade herrschende Künstlerklique darf allein die Entscheidung darüber treffen, was von dem öffentlichen Kunstbesitz der Allgemeinheit zugänglich gemacht, was ihr vorenthalten bleiben soll. Der Museumsdirektor mag durch diskrete Betonung in der Anordnung zeigen, was ihm das Wichtigste dünkt, er mag — wenn es auch schon bedenklich genug ist, — eine Tribuna, einen Salon carré schaffen, aber er darf nicht das Recht haben, alles zu magazinieren, was nicht den Höchstforderungen seines Geschmacks und seiner Neigungen entspricht. Die Interessen wechseln zuweilen rascher als die Direktoren, und es kommt vor, dass wesentliche Anregungen gerade von denjenigen Teilen der Sammlung ausgehen, die dem jeweiligen Leiter die unwichtigsten dünken. Wird es ihm zur Aufgabe gemacht, diese in schwer zugänglichen Studiensammlungen zu verbergen, um das Publikum zur Betrachtung allein dessen anzuleiten, was er für das

Wertvollste erachtet, so werden die Quellen selbständigen Kunstgenusses vorsätzlich verstopft.

Unsere Kunsterzieher begehen leicht den Fehler, das Publikum einerseits zu unterschätzen, anderseits zu überschätzen. Sie neigen dazu, nach beliebtem demokratischem Prinzip auch in Dingen der Kunst, in denen die Menschen nun einmal von Natur nicht gleich, sondern im Gegenteil höchst verschiedenartig veranlagt sind, die Menge zu nivellieren. So wird mit der Möglichkeit selbständiger Regungen einzelner überhaupt nicht gerechnet, wird anderseits ein natürliches Interesse an der Kunst als solcher, das nur zu wecken und zu bilden sei, in jedem Menschen vorausgesetzt. Es wird aber auch in dem demokratischsten Staatswesen immer nur ein geringer Prozentsatz des Volkes bleiben, der die Museen allein aus künstlerischem Interesse besucht. Die Mehrzahl sucht ihre Schaulust zu befriedigen. Will man auch diese oder doch einen Teil von ihnen zur Kunst hinleiten, so wird es die Aufgabe sein, möglichst alles zu beseitigen, was das Interesse vom Wesentlichen abzulenken geeignet ist.

Dazu gehört aber letzten Endes alles Beiwerk, das dazu dient, die Kunstwerke in ihre kulturgeschichtliche Umgebung einzustellen. Das freie Kunstwerke erhebt sich gerade über eine solche zeitliche Bedingtheit. Es ist auch in dieser Richtung bei uns eher zu viel als zu wenig geschehen, und man sollte sich doch wohl darüber einig sein, dass der Louvre und die Uffizien noch immer vorbildlicher sind als etwa das Münchener Nationalmuseum. Man braucht nicht zu verallgemeinern und alle „Kulturmuseen" zu verdammen. Entstehung wie Aufgabe der Sammlung wie die örtliche Tradition werden für die Art der Aufstellung ausschlaggebend sein. Aber gerade die höchsten Werke bildender Kunst wünscht man sich in ganz neutral ausgestatteten Räumen und lieber noch in einer Scheune als in einem gefälschten Kulturmilieu.

Darum kann auch die Aufteilung des Kunstgewerbemuseums nicht als ideale Lösung anerkannt werden. Das um so weniger, als Valentiner nur die besten Werke des Kunstgewerbemuseums zur Ausstattung der Bildergalerie herausziehen will, um den Rest wieder zu der Vorbildersammlung zu stempeln, die wir endlich glücklich überwunden glaubten. Brauchen unsere Handwerker Anregung, so nützen ihnen nicht Typen, sondern nur die höchsten Vorbilder, die sie nicht nachahmen sollen, sondern aus deren Vollkommenheit sie lernen mögen. Werden diese Meisterwerke aus dem Kunstgewerbemuseum entfernt, so sollte man den Besuch der übrigbleibenden Sammlung gerade den Handwerkern verbieten, anstatt sie ihnen zum Muster zu empfehlen.

Es ist überhaupt die Tendenz der Valentinerschen Reformvorschläge, jede Sammlung zugunsten einer nächst höheren ihrer Meisterwerke zu berauben. Die unterste Stufe ist für ihn das nationale Museum. Dieses hätte seine besten Stücke an das internationale Museum abzugeben, wo die Meisterwerke der verschiedenen Völker nebeneinander gezeigt werden. Aber auch damit ist die Spitze der Pyramide noch nicht erreicht. Die berühmtesten Stücke aus den internationalen Museen der verschiedenen deutschen Hauptstädte sollten in einem Museum der Meisterwerke vereinigt werden, das „etwa in Thüringen, im bayrischen Grenzgebiet oder in Hessen, etwa bei Coburg oder bei Marburg" erbaut werden sollte.

Man weiss nicht wo anfangen mit Einwendungen gegen diesen Plan, der so wenig dem „Sinn der neuen Zeit" entspricht, der so ganz dem Geiste des alten Kaiserreiches mit seinen Walhall- und Völkerschlachtdenkmälern, seinem so oft verspotteten Hang zum Kolossalen entsprungen ist. Es wäre ein wahres Monstremuseum, ein Bayreuth der Kunst, eine Attraktion für reisende Amerikaner, wenn sie uns wieder mit ihrem Besuch beglücken sollten, eine Angelegenheit des äussersten Snobismus, die das gerade Gegenteil ist von dem Programm der Kunsterziehung, der diese revolutionäre Umordnung der Museen angeblich zu dienen bestimmt ist. Man braucht gar nicht auf die äusseren Schwierigkeiten hinzuweisen, die der Verwirklichung des Planes entgegenständen, da gewiss keine Stadt und kein Bundesstaat selbstlos genug wäre, sich seines besten Besitzes zu entäussern, wird doch sogar ohne Bedenken von Colmar die Hergabe des Isenheimer Altars verlangt. Aber so unmöglich die Durchführung des Gedankens wäre, so wenig wünschenswert ist sie. Die Meisterwerke der Kunst würden dem Volke entrückt, anstatt ihm näher gebracht zu werden. Nur ein paar Kunstenthusiasten und im übrigen wohlhabende Müssiggänger würden in Valentiners Bayreuth spazieren gehen. Und sie würden in diesem Museum auf einem Grade der Hochspannung erhalten, der als Reaktion sehr bald die Abspannung erzeugen müsste, die man sonst so sehr fürchtet und mit allen Mitteln zu vermeiden sucht. Ein möglichst hohes Niveau ist das selbstverständliche Ideal jedes Museums. Aber ein gewisses Auf und Ab der Eindrücke ist trotzdem wohl erwünscht. Neben einem Jan van Eyck mag man wohl einen Petrus Cristus sehen, neben einem Raffael einen Perugino, neben einem Rubens einen Savery, neben einem Rembrandt einen Aert van der Neer. Hängt man aber in einem Museum nur die höchsten Meisterwerke auf, so ist es, als wäre man in einem Gebirge ohne Täler, das Auge fände nirgends einen Ruhepunkt, es würde gepeinigt von so viel Unerhörtem, es würde rastlos vom einen zum andern getrieben, anstatt in einem wohlgeordneten Saale in angenehmer Stufung zur Höhe geleitet zu werden.

Diesem Übermuseum zuliebe würden alle übrigen einer Anzahl ihrer Meisterwerke beraubt. In den Städten, wo ein grosses Propagandaprogramm die Massen in die Museen locken soll, und wo allein ein regelmässiger Museumsbesuch zu erreichen wäre, fehlten

die besten Stücke, die auf einem einsamen Hügel in Mitteldeutschland der Allgemeinheit entzogen wären.

Man darf zufrieden sein, dass dieser böse Traum niemals Wirklichkeit werden wird. Die Zeit, der wir entgegengehen, wird solchen Plänen wenig freundlich sein. Wir werden kein Geld haben, neue Museen zu bauen, und das wird kein Schaden sein, wenn alle Kräfte und Mittel dazu verwendet werden, die vorhandenen in steter Arbeit zu vervollkommnen. Und dafür kann als Grundsatz nicht die Wirkung gelten, sondern nur das Wesen. Wie der Künstler nicht im Hinblick auf das Publikum schaffen darf, wenn er auf einen anderen als nur einen Augenblickserfolg hoffen soll, so der Leiter einer Kunstsammlung. Denkt er an den erzieherischen Wert seines Museums, so verkennt er den eigentlichen Sinn seiner Aufgabe. Denn die Erziehung zur Kunst kann nur von den Werken selbst ausgehen. Sie zu finden und zu zeigen ist seine Aufgabe. Im übrigen mag versucht werden, durch Führungen und Vorträge dem Publikum Anleitungen zu geben und Wege zu weisen. Es ist auch in dieser Richtung bei uns schon viel und zuweilen zuviel geschehen. Aber ein Mann mit organisatorischem Talent kann von dieser Seite her noch Nützliches leisten, wie Wicherts Beispiel in Mannheim gezeigt hat. Nur dürfen die Museen dabei nicht unversehens zum Mittel einer Kunstpropaganda erniedrigt werden, da sie doch vielmehr das letzte Ziel einer solchen bleiben müssen. Die Museen sind nicht Anstalten für den Anschauungsunterricht und Illustration von Vorträgen, sondern sie sind edelster Selbstzweck als Aufbewahrungsstätten für die höchsten Güter der Menschheit. Sie sind Allgemeinbesitz, denn sie gehören jedem, der sich sehend sein Recht an ihnen zu erwerben vermag. Das mag man die Menschen lehren, so weit das Sehen sich lehren lässt. Aber die Museen selbst dürfen nicht zu einem Experimentiergelände werden. Brauchen wir ein Vorbild, so sollte es in Dingen der Kunst weniger Amerika sein als Frankreich, wo die Museen weniger äussere Propaganda als innere Werbekraft zu entfalten verstanden haben. An „Umgestaltung" haben unsere Museen in den letzten Jahrzehnten oft mehr erfahren, als ihnen gut thut. Jetzt wird es im Gegenteil gelten, erworbenen Besitz zu pflegen, den Kunstwerken die Ruhe zu lassen, die ihnen notthut, wenn sie eine stetige Wirkung üben sollen.

Curt Glaser

❋

Aus dem Buch Jozef Israels „Spanien" Seite 105: „Das doch die Menschen das Gemälde stets als Möbel für Salons, in Korridoren, Kirchen und Gebäuden gebrauchen wollen! Nun kommt sogar die moderne Idee, dass das Gemälde sich dem Gesamteindruck des Gebäudes anschliessen muss; es muss mitwirken".

❋

BERLIN

Der Arbeitsrat für Kunst hatte vor kurzem zu einer Ausstellung für unbekannte Architekten eingeladen. Die Zusendungen sind nun, nachdem sie von einer Jury gesiebt worden sind, im Graphischen Kabinett J. B. Neumann ausgestellt. Das Ergebnis zeigt, dass der Grundgedanke der Ausstellung nicht sehr glücklich genannt werden kann. Es durfte in unserer kunstarmen und darum um so kunsthungrigeren Zeit, in der jede, auch die wunderlichste Kunstäusserung sofort Beachtung und Förderung findet und durch die Presse weithin bekannt gemacht wird, mit Bestimmtheit angenommen werden, dass der Aufruf des Arbeitsrats für Kunst keine Überraschungen bringen würde. Diese Annahme wird durch die Ausstellung bestätigt. Die Hoffnung, dass durch diese Veranstaltung irgendwelche verborgenen und bisher verkannten Talente ans Licht gezogen werden könnten, hat sich als trügerisch erwiesen. Ja es hat sich gezeigt, dass die Zahl der Zusendungen, nachdem erst einmal die unzweifelhaft dilettantischen Arbeiten ausgesondert waren, nicht ausreichte, um damit eine Ausstellung bescheidensten Umfangs zu arrangieren. Die Veranstalter entschlossen sich daher zu einem Kompromiss und begannen im eigenen Kreis, bei Malern und Bildhauern, für die Ausstellung zu werben. Was dabei herausgekommen ist, sind Papierentwürfe, mehr oder weniger kühne Phantasien und verstiegene Utopien, vereinzelt nicht ohne Reiz, bestenfalls interessant, zum grössten Teil aber ohne jeden schöpferischen Wert, mehr gesucht als originell. Man gebärdet sich bewusst und etwas gewaltsam revolutionär, ohne dass revolutionäre Kräfte innerlich dazu antreiben. Man hat den Eindruck, als ob hier ein künstlich übersteigertes Wollen sich und uns über die bildnerische Armut unseres kunstmüden Erdteils hinwegtäuschen möchte. Wenn wir ehrlich mit uns ins Gericht gehen, müssen wir uns zugestehen, dass unsere schwache Kunstkraft zu solchen kühnen Kraftäusserungen völlig unzureichend ist. Mit den geschwächten Kräften, die uns heute noch in der Kunst zur Verfügung stehen, können wir uns eigentlich nur ganz bescheiden äussern. In dieser Einfachheit und Bescheidenheit vermögen wir dennoch wahrhaft würdevoll und gross zu sein. Mit jener falschen revolutionären Geste aber bringen wir nur Resultate hervor, die im Grunde nicht besser sind als die Werke des akademischen Eklektizismus und der repräsentativen Scheinarchitektur, die auch mit erborgtem Formenkram nur eine innere Schwäche verdecken will.

W. C. Behrendt



ZUVIEL VERLANGT

Als Manet das Bildnis Rocheforts beendet hatte, wollte er es diesem schenken. Rochefort sagte: „Ist es nicht genug, dass ich Ihnen gesessen habe? Nun wollen Sie mir das Bild auch noch schenken!"

BOSHAFT

Als der Herausgeber dieser Blätter einst mit Emil Heilbut zusammen war, kam Ernst Horneffer hinzu, um erregt auseinanderzusetzen, er möchte eine neue Zeitschrift herausgeben, die den höchsten Kulturaufgaben dienen solle und er schlug als Titel dafür „Dionysos" vor. Nach einigen Tagen fragte Heilbut im Gespräch: „Was ist übrigens aus der geplanten Zeitschrift geworden, Sie wissen, die Horneffer gründen wollte? Und wie sollte sie noch heissen? Ich glaube: ‚Gambrinus'."

REINLICH

Zu Liebermann kam ein Kunstrichter mit schlechten Zeichnungen eines jungen Künstlers und verlangte, Liebermann solle für fünfzig Mark wenigstens eine oder zwei nehmen, da es dem jungen Mann sehr schlecht gehe. Liebermann weigerte sich, ein Blatt zu nehmen und sagte: „Wissen Sie, Sarah Bernhard hat mal gesagt: de l'amour tant que vous voudrez, mais pas de cochonneries! — Ich gebe hundert Mark, aber nehmen thu ich nichts."

AUSSPRÜCHE VON DEGAS

„Mit fünfundzwanzig Jahren kann der erste Beste Talent haben, die Schwierigkeit ist, mit fünfzig Jahren welches zu haben."

Zu einem jungen Künstler, der es nicht erwarten konnte, zu „arrivieren": „De mon temps, monsieur, on n'arrivait pas!"

Zu einem Kollegen, der immer das Gute beabsichtigte, doch bei dem immer mässige Bilder herauskamen: „Er ist ein Künstler, aber ein recht schlechter Maler."

UNMÖGLICH

Während der bekannten Prozessverhandlung Whistler contra Ruskin fragte der Vorsitzende Whistler: „Würden Sie den Herren Geschworenen hier klar machen können, was Kunst ist?" Whistler klemmte das Monocle ins Auge, sah sich die Geschworenen der Reihe nach an und sprach: „Nein."

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit von Wilhelm R. Valentiner. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Archäologie von Prof. Dr. Friedrich Koepp I. Einleitung. Wiedergewinnung der Denkmäler. G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

Grundlagen der Baukunst. Studien zum Beruf des Architekten von Fritz Schumacher. München, Verlag Georg D. W. Callwey.

Alte Denkmäler aus Syrien, Palästina und Westarabien. 100 Tafeln mit beschreibendem Text. Veröffentlicht auf Befehl von Ahmed Djemal Pascha. Berlin 1918. Verlag Georg Reimer.

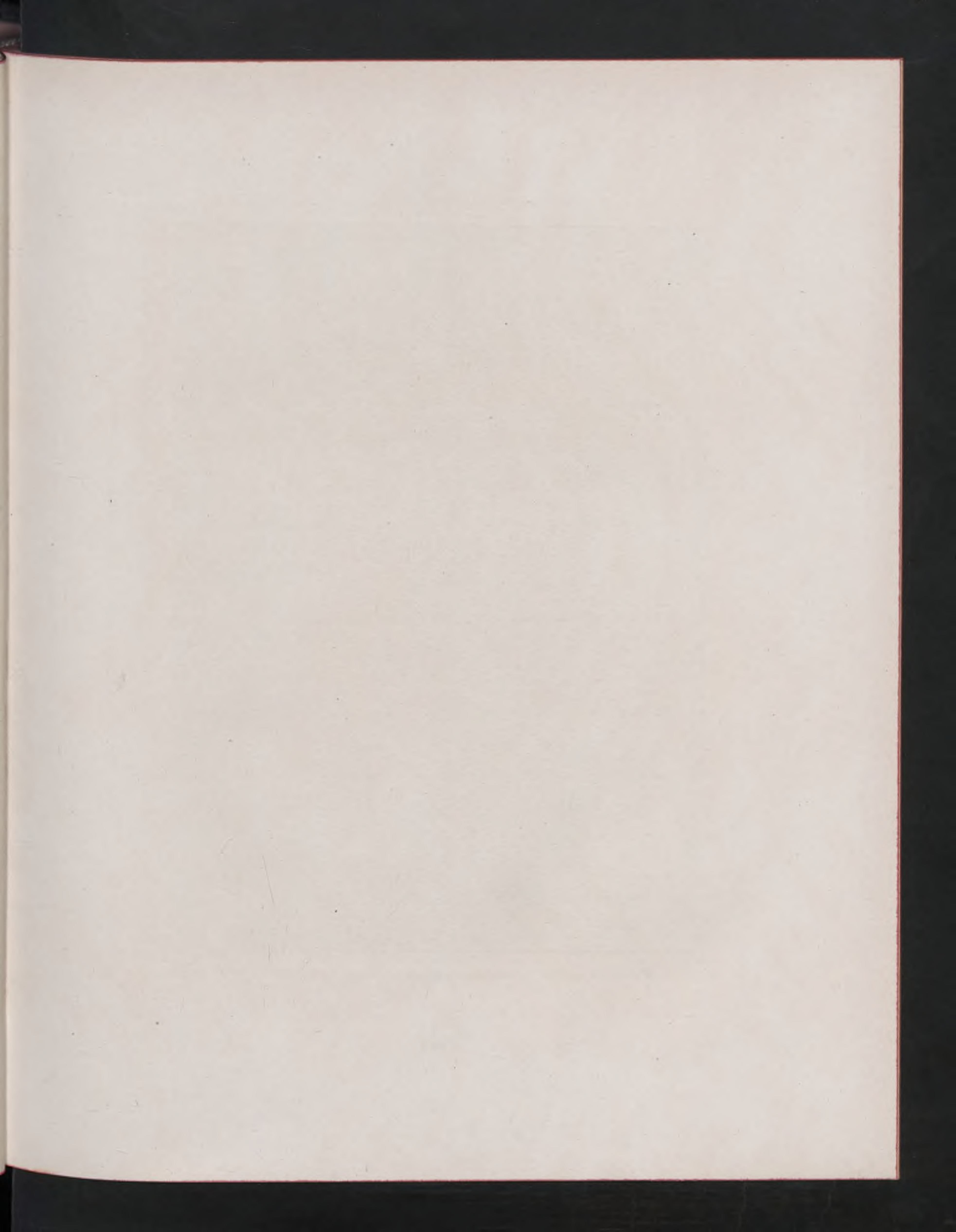
Von Hodlers letztem Lebensjahr von Joh. Widmer. Rascher & Co., Zürich.

Grundzüge der Stilentwicklung von Karl Ernst Osthaus. Hagener Verlagsanstalt 1918.

Hermann Hefele, Das Gesetz der Form. Briefe an Tote. Verlag Eugen Diederichs, Jena 1919.

Carl Sternheim, Vier Novellen. Mit 12 Originallithographien von Michl Fingesten. Verlag Heinrich Hochstim, Berlin 1918.

SIEBZEHNTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





OTTO MÜLLER, LIEBESPAAR. 1919



Die Eroberung Mexikos durch Cortez

Mit 7 Originallithographien von Max Slevogt

In dieser Stadt Iztapalapa mögen etwa fünfzehntausend Menschen wohnen; sie liegt am Ufer eines großen Salzsees und ist zur Hälfte im Wasser und zur Hälfte auf festem Lande errichtet. Ihr Oberhaupt besitzt Paläste, die trotz ihres unfertigen Zustandes eben so schön sind wie die schönsten in Spanien, und zwar meine ich die schönsten, in Mauerwerk, Zimmermannsarbeiten, Fußböden und Inneneinrichtung bestgeschmückten und bestangeordneten; nur die Stuckaturarbeiten und andere fein ausgearbeiteten Einzelheiten, wie sie in Spanien üblich sind, fehlen hier. In den verschiedenen Stockwerken vieler Häuser findet man schöne Ziergärten, mit Bäumchen und lieblichen Blumen, auch große Becken mit Süßwasser und eingemauertem Rande, zu denen Stufen hinunterführen. Neben jedem Hause liegt ein großer Gemüsegarten, und die Dächer erfreuen sich herrlicher Söller mit Galerien und prächtigen Sälen. Zu jedem Gemüsegarten gehört eine große Süßwasserzisterne, ein vollkommenes Viereck, dessen Wände aus wundervollem Mauerwerk bestehn, und ferner eine mit Backsteinen und Ziegelsteinen gepflasterte Promenade, in der sich vier Personen nebeneinander ergehen können und die eine Länge von vierhundert Fuß hat. Neben diesem Wege bis zur Mauer breitet sich ein Zuckerrohrfeld aus, und jenseits davon liegen reizende Haine und Beete mit wohlriechenden Blumen. In der Zisterne wimmelt es von Fischen und Vögeln, wie Knäk- und Wildenten und Wasservögeln, und zwar in solcher Menge, daß sie mitunter das ganze Wasser bedecken.

Eine Probe aus dem neuen Illustrationswerk von Max Slevogt, das in diesen Wochen bei Bruno Cassirer erscheint.

Am Tage nach meiner Ankunft brach ich wieder auf, und nach einem halbstündigen Weg gelangte ich auf einem Damme, der sich durch die Lagune hinzieht, nach einem Laufe von zwei Meilen zu der großen Stadt Tenochtitlan, die mitten im See liegt. Dieser Damm befindet sich in einem vorzüglichen Zustand und ist so breit, daß auf ihm acht Reiter nebeneinander gemächlich dahintraben können. Auf dieser zwei Meilen langen Straße liegen zur beiden Seiten des Dammes zwei Städte: die erste heißt Mexicalzilco und ist zum größten Teil in der Lagune selbst errichtet, die beiden anderen — Nidiaca und Churubusco — liegen an ihren Ufern, mit Ausnahme von einigen im Wasser stehenden Häusern. Die erste mag dreitausend Einwohner zählen, die zweite mehr als sechs- und die dritte mehr als vier- bis fünftausend; hier wie dort sind die Häuser ganz außerordentlich schön, besonders die Paläste der großen Herren, die Bethäuser und Tempel, die ihre Götzenbilder enthalten.

In diesen Städten wird starker Handel mit Salz getrieben, das die Indianer aus dem Wasser der Lagune und aus der Kruste des von ihr bespülten Erdreichs gewinnen. Sie lassen das Wasser verdunsten und verbacken das Salz in Brote, die sie an die Eingeborenen der Umgegend verkaufen.

So zog ich denn meine Straße weiter. Eine halbe Meile von der Stadt Tenochtitlan erhebt sich zu Beginn eines anderen Dammes, der das feste Erdreich mit dieser verbindet, ein sehr festes Bollwerk, das von einer zwölf Fuß hohen und mit einer kannelierten Brustwehr versehenen Mauer mit zwei Türmen umgeben ist; nur zwei Tore sind in sie eingelassen, durch deren eines man die Stadt verläßt, durch deren anderes man sie betritt. Ich begegnete dort etwa tausend vornehmen Bewohnern der großen Stadt, die mich sehen wollten; alle trugen die nämliche Tracht, die nach der Sitte des Landes sehr prächtig war. Zu meiner Begrüßung berührte jeder von ihnen mit einer Hand die Erde und küßte sie, — eine Zeremonie, die bei ihnen gebräuchlich ist; ich verweilte länger als eine Stunde dort und wartete, bis sich alle dieser ihrer Pflicht entledigt hatten.





Nicht allzu weit von der Stadt befindet sich eine zehn Schritt breite Holzbrücke, unter der der Damm für den Zufluß und Abfluß des abwechselnd steigenden und fallenden Wassers, wie auch zur Verteidigung der Stadt geöffnet ist; denn die sehr großen Balken, aus denen die Brücke besteht, können nach Belieben entfernt werden. In der Stadt gibt es gar viele solcher Brücken, wie ich Eurer Majestät später des Genaueren mitteilen werde.

Nachdem ich diese Brücke überschritten hatte, kam mir der Kaiser Montezuma entgegen mit einem Gefolge von ungefähr zweihundert vornehmen Herren, alle barfuß und in einer sehr reichen bei ihnen üblichen Tracht, durch die sie sich von allen andern unterschieden. Sie nahten langsamen Schritts und in feierlichem Zuge zu beiden Seiten der Straße, die sehr breit, sehr schön und so gerade ist, daß man bis an ihr Ende sehen kann, wie sie mit ihren großen Häusern und Tempeln daliegt. Montezuma schritt mitten in der Straße einher, begleitet von zwei Vornehmen, einer zur Rechten, der andere zur Linken. In dem einen von ihnen erkannte ich denselben wieder, der mich im Gebirge aufgesucht, und der andere war Montezumas Bruder, der Herr jener Stadt Iztapalapa, die ich am Abend vorher verlassen hatte; alle drei waren in der gleichen Weise gekleidet, nur daß der Kaiser eine Art Pantoffeln trug, während die andern barfuß gingen. Beide stützten ihn mit den Armen. Als wir einander begegnet waren, stieg ich vom Pferde, um ihn zu umarmen; allein die beiden Herren kamen dazwischen und hinderten mich daran, ihn zu berühren. Alle drei küßten nach der Sitte des Landes und mit vollendeter Höflichkeit die Erde und Montezuma gab seinem Bruder den Befehl, mich zu geleiten und mich mit dem Arm zu unterstützen, während er mit den andern Vornehmen voranging. Nachdem er einige Worte an mich gerichtet hatte, sprachen nacheinander alle Herren, die den Zug bildeten, zu mir, um dann wieder, gemäß ihrem Range, ihren Platz einzunehmen. Während ich den Fürsten anredete,



nahm ich mir ein Halsband von Perlen und Glasdiamanten ab und legte es ihm um den Hals, woraufhin einer seiner Diener sich mir mit zwei in Stoff eingewickelten Hummerhalsbändern aus roten, überaus wertvollen Muschelschalen nahte. An jedem Halsband hingen etwa acht vollendet schöne und nußgroße Goldperlen, und als der Diener sie brachte, wandte sich der Fürst zu mir und legte sie mir um den Hals. Dann schritt er in der gleichen Haltung wie vorher weiter, und wir folgten ihm bis zu einem großen und schönen Palast, den er zu unserm Empfange hatte herrichten lassen. Hier nahm er mich bei der Hand und führte mich in einen großen Saal, der auf den Hof hinausging, durch den wir eingetreten waren; dort ließ er mich auf einer sehr schönen Estrade, die für ihn angelegt worden war, Platz nehmen, bat mich, etwas zu warten und schritt dann langsam hinaus. Kurz darauf, nachdem meine Leute untergebracht waren, kam er mit allen möglichen goldenen und silbernen Schmucksachen und schimmernden Federn zurück und brachte uns zudem fünf- bis sechstausend sehr kostbare Stücke Baumwollstoff, wie auch mannigfaltige Gewebe und Stickereien. Nach Überreichung dieses Angebindes ließ er sich auf einem Sitz nieder, den man für ihn neben den meinen hergerichtet hatte, und richtete folgende Worte an mich:

„Schon seit langer Zeit wissen wir aus Urkunden unserer Ahnen, daß weder ich, noch ein anderer der augenblicklichen Bewohner dieses Landes uns Eingeborene nennen dürfen; wir sind Fremdlinge und aus fernen Ländern hergekommen. Uns ist auch bekannt, daß ein großer Herr uns in dieses Land gebracht hat, wo wir alle seine Vasallen waren; er kehrte dann später in seine Heimat zurück, von wo er erst nach langer Zeit zurückkam und es dann erleben mußte, daß sich seine Leute mit den Mädchen des Landes verheiratet und in den zahlreichen von ihnen angelegten Dörfern Familien gegründet hatten. Er wollte sie wieder mit sich nehmen, allein sie weigerten sich und wollten ihn nicht einmal mehr als ihren Herrn anerkennen.

So verließ er denn das Land. Wir aber haben seither immer geglaubt, daß eines Tages seine Nachkömmlinge wieder erscheinen würden, um uns zu unterjochen; und nach dem Teil der Welt zu urteilen, von dem Ihr gekommen sein wollt, dort wo die Sonne aufgeht, und nach allem, was Ihr mir von dem großen König, der Euch entsandt hat, erzählt, sind wir davon überzeugt, daß er unser wirklicher Herr ist, um so mehr als er Euch zufolge seit langem von unsern Angelegenheiten Kenntnis besitzt. Zweifelt

also nicht daran, daß wir Euch gehorchen und Euch als Vertreter des großen Königs, von dem Ihr sprecht, als Herrn anerkennen werden." Und er fügte hinzu: „Ihr könnt über das ganze Land, soweit es meinem Willen untersteht, gebieten; man wird Euch gehorchen, und Ihr könnt über meine Güter verfügen, wie wenn sie die Euren wären. Ihr seid hier in Eurem Palast. Ruht Euch also hier von den Beschwerden der Reise und den Kämpfen, die Ihr bestanden habt, aus. Ich weiß alles, was Euch zugestoßen ist, von Potunchan bis hier; ich weiß, daß die Leute von Compoal und Tlascala Euch viel Böses über mich gesagt haben. Glaubt hinfort nur das, was Ihr selbst seht, und mißtraut Leuten, die meine Feinde sind, und von denen mehrere meine Vasallen waren und die Eure Ankunft benutzt haben, um sich aufzulehnen; jetzt aber verleumden sie mich, um sich bei Euch in gutes Ansehen zu bringen. Sicherlich hat man Euch auch gesagt, die Mauern meiner Paläste wie die in meinen Palästen liegenden Matten und manches andere Hausgerät wären aus Gold, auch ließe ich mich wie ein Gott anbeten, und andere Ungereimtheiten mehr. Die Paläste – da seht Ihr sie: sie sind aus Lehm, Stein und Schindeln gefügt." Dann sein Gewand raffend, wies er auf seinen Körper und sagte: „Ihr seht, ich bestehe aus Knochen und Fleisch wie auch Ihr," und mit seinen Händen auf Arme und Körper klopfend: „Ihr seht, ich bin sterblich und mit Händen betastbar: ermeßt daraus, wie diese Leute gelogen haben. Allerdings besitze ich von meinen Vorfahren her einige goldene Gegenstände; sie gehören Euch, wenn Ihr sie begehrt. Jetzt kehre ich in ein anderes Haus zurück, in dem ich wohne. Ihr werdet aber hier mit allem versehen werden, wessen Ihr und Eure Leute bedürfen. Befürchtet nichts; dieses Land wie auch dieser Palast gehören Euch."

Ich bemühte mich, aus meiner Antwort erkennen zu lassen, daß Eure Majestät in der Tat die Person wäre, auf die sie schon so lange gewartet hatten. Er nahm Abschied und schickte uns bald darauf Hühner, Brot, Früchte und andere für den Haushalt notwendige Dinge. Sechs Tage lebte ich dergestalt im Überfluß und konnte mich des Besuches einer Menge vornehmer Herrn aus der Stadt erfreuen.

Höchst Katholischer Gebieter, schon zu Beginn dieses Berichtes erwähnte ich, wie ich die Stadt Veracruz auf der Suche nach Montezuma verließ und dort hundertfünfzig meiner Leute zurückließ, um die Festung zu vollenden, die ich begonnen hatte; ich schrieb auch davon, daß ich mehrere Dörfer und Festungen in der Nähe der Stadt Eurer Majestät unterworfen, die Eingebornen friedlich gestimmt und die Mehrzahl zu Vasallen Eurer Majestät gemacht hatte. Also wie ich nun in der Stadt Cholula weilte, erhielt ich von dem Hauptmann, den ich zum Befehlshaber der Stadt ernannt hatte, Briefe des Inhalts, daß Qualpopoca, das Oberhaupt der Stadt Nautla, ihm durch seine Boten hätte sagen lassen, er wünschte sehnlichst Untertan Eurer Majestät zu werden, und wenn er erst jetzt Eurer Majestät den schuldigen Vasalleneid leistete, so liege das daran, weil er durch die Länder seiner Feinde ziehen müßte, deren Angriffe er fürchtete; wofern ihm nun aber mein Hauptmann vier Spanier zum Geleit schicken wollte, so würden die Leute der feindlichen Provinzen, die er zu passieren hätte, in Anbetracht einer solchen Gefolgschaft ihn nicht anzugreifen wagen, und er würde sofort kommen. Im Vertrauen auf Qualpopocas Ehrlichkeit – hatte sich doch derselbe Vorgang schon mehreremal wiederholt – schickte mein Hauptmann die vier Spanier zu ihm. Kaum waren sie bei jenem angelangt, als er sofort Befehl gab, sie zu töten, ohne sich jedoch dabei bloßzustellen. Zwei der Unglücklichen wurden hingeopfert, die beiden andern aber, die nur verletzt waren, konnten in die Wälder entwischen. Auf diese Nachricht hin war mein Hauptmann mit fünfzig Mann Fußvolk, zwei Reitern, zwei Feldschlangen und acht- bis zehntausend kriegsverbündeten Indianern auf Nautla marschiert. Er hatte die Stadt angegriffen, viel Volks getötet, die Einwohner verjagt und sämtliche Häuser verbrannt und zerstört, wobei ihm seine Indianer Hilfe leisteten, die sich aus Empörung über die Leute von Nautla wie Rasende schlugen. Qualpopoca, das Oberhaupt der Stadt, hatte mit anderen, ihm verbündeten Vornehmen die Flucht ergriffen. Mein Hauptmann verhörte einige der Gefangenen, die kämpfend die Stadt verteidigt hatten,



über die Ursache der Ermordung seiner Abgesandten. Man erwiderte ihm, Montezuma hätte Qualpopoca und den indianischen Fürsten, die ihm Beistand geleistet, und die alle seine Vasallen wären, befohlen, sofort nach meiner Entfernung aus der Stadt Veracruz über alle, die sein Joch abgeschüttelt und sich für Eure Majestät erklärt hatten, herzufallen und zu jedem nur möglichen Mittel zu greifen, um die Spanier, die ich zurückgelassen hatte, niederzumetzeln.

Nachdem ich, Unüberwindlicher Fürst, in dieser großen Stadt Tenochtitlan sechs Tage verweilt und mancherlei beobachtet hatte, mochte es auch im Verhältnis zu ihren zahlreichen Sehenswürdigkeiten nur sehr wenig sein, schien es mir doch im Interesse Eurer Majestät und unserer Sicherheit zu liegen, wenn sich Montezuma in meiner Gewalt und nicht in Freiheit befände; denn ich wollte es auf jeden Fall verhüten, daß er seinen Entschluß, Eurer Majestät zu dienen, rückgängig machte, um so mehr, als wir Spanier, stolz und unruhig wie wir sind, ihn hätten verletzen können, was ihn vielleicht veranlaßt hätte, uns seine große Macht fühlen zu lassen. Ferner glaubte ich, all die Länder, die ihm untertan sind, leichter Eurer Majestät botmäßig zu machen, hätte ich ihn nur erst einmal in meiner Gewalt. Und das geschah dann auch wirklich. Ich beschloß also, mich seiner Person zu bemächtigen und ihn nach dem befestigten Palaste, den ich bewohnte, bringen zu lassen; und um jedes Aufsehen zu vermeiden, erwog ich bei mir alle zum Gelingen dieses Planes notwendigen Vorsichtsmaßregeln und erinnerte mich an das, was mir mein Hauptmann in Veracruz über die Niedermetzlung meiner Leute in der Stadt Nautla geschrieben hatte, und ferner daran, daß das alles nur ein Werk Montezumas war; ich stellte also starke Wachen an allen Straßenkreuzungen auf und begab mich wie gewöhnlich in Montezumas Palast.

Nachdem wir eine Zeitlang über Verschiedenes gesprochen hatten, machte er mir mehrere goldene Schmuckstücke und eine seiner Töchter zum Geschenk, desgleichen mehrere andere Töchter aus vornehmem Hause meinen Offizieren. Da aber sagte ich ihm auf den Kopf zu, ich hätte in Erfahrung gebracht, was in der Stadt Nautla, wo man mir zwei Spanier getötet hätte, geschehen wäre; der Häuptling Qualpopoca entschuldige die Tat damit, daß er lediglich seine ausdrücklichen Befehle befolgt habe und als Vasall hätte gehorchen müssen. Ich fügte hinzu, ich glaubte kein Wort davon, und Qualpopoca wolle nur die Schuld von sich wälzen; ich wünschte, daß er und die andern an dem Anschlag gegen meine Leute beteiligten Herren zur Rechenschaft gezogen würden. Die Schuldigen müßten bestraft werden, und Eure Majestät dürfte auf keinen Fall seinen guten Willen bezweifeln, widrigenfalls ihm Eure Majestät Ihre Gunst entzöge; denn die Taten dieser Missetäter würden den Zorn Eurer Majestät hervorrufen,

was sich an ihm selbst rächen würde. Ich für meine Person aber glaubte von den Ausflüchten jener Elenden kein Wort und wäre außerordentlich glücklich darüber.

Der Kaiser entbot sofort einige seiner Offiziere zu sich, gab ihnen ein ganz kleines Steinfigürchen in Form eines Petschafts, das er an seinem Arm trug, und befahl ihnen, sich nach der Stadt Nautla zu begeben, die ungefähr sechzig bis siebzig Meilen von Tenochtitlan liegt, und Qualpopoca und alle andern in den Anschlag verwickelten Personen mitzubringen; wofern sie sich weigerten, sollte man sie gefangen nehmen und, wenn sie Widerstand leisteten, die Bürgerwehren einiger Nachbarstädte holen, die der Kaiser ihnen angab. Man sollte sich ihrer auf jeden Fall versichern, ob lebend oder tot. Nachdem die Offiziere gegangen waren, drückte ich Montezuma meinen Dank über den Eifer aus, mit dem er die Bestrafung der Schuldigen verfolgte, stünde ich doch Eurer Majestät für das Leben dieser Spanier ein; doch müßte ich Wert darauf legen, daß er bis zur völligen Aufklärung dieser Angelegenheit in meinem Palast verweilte; ich bäte ihn inständig, sich durch diese Maßregel nicht beleidigt zu fühlen, denn er würde sich bei mir jeder Freiheit zu erfreuen haben. Ich würde mich in keiner Weise in die Verwaltung seiner Staaten einmischen, er sollte einen beliebigen Saal in meinem Palast auswählen, und ich würde ihm immer zu Diensten stehen. Er könnte sicher sein, daß von unserer Seite aus nichts geschehen würde, was ihn verletzen könnte, — im Gegenteil stünde ihm jeder von uns zur Verfügung. Hierauf plauderten wir des langen und breiten über alle möglichen wichtigen und unwichtigen Dinge. Im ganzen kann ich versichern, daß er durchaus ruhig war und mir sagte, er würde mit Vergnügen kommen. Ich befahl sofort, sein Gemach aufs sorgfältigste instand zu setzen, was denn auch geschah. Hierauf stellten sich eine ganze Anzahl Vornehmer bei Montezuma ein, entledigten sich ihrer Prachtgewänder und trugen barfüßig in einer sehr bescheidenen Sänfte ihren Herrn fort. Hierbei weinten sie still vor sich hin. Und in diesem Aufzug kamen sie in meinem Palast an, ohne daß Aufruhr in der Stadt entstanden wäre, die gleichwohl etwas Unruhe zu zeigen anfing. Kaum hatte der Fürst davon Kenntnis erhalten, als er einige seiner Leute entsandte, um die Menge zu beruhigen, was ihnen auch gelang. Dann nahmen die Dinge





wieder ihren geregelten Verlauf, und während der ganzen Zeit, wo Montezuma bei mir als Gefangener weilte, herrschte die größte Ruhe; er fühlte sich bei mir ganz wohl und verfügte über eine ebenso üppige Bedienung wie in seinem eigenen Palast. Meine Gefährten und ich gaben uns die größte Mühe, ihn zufrieden zu stellen. Montezuma hatte schon vierzehn Tage in seiner Haft zugebracht, als die Leute, die er nach Qualpopoca und zu seinen Helfershelfern ausgesandt hatte, zurückkamen; sie brachten den Häuptling, einen seiner Söhne und fünfzehn Personen mit, die an der Ermordung der Spanier die größte Schuld trugen; Qualpopoca hatte man in einer Sänfte hergetragen, wie es sich für einen wahren Herrn gebührt. Gleich nach ihrer Ankunft wurden sie mir ausgeliefert, und ich ließ sie sorgfältig bewachen. Nachdem ich von ihnen das Geständnis erpreßt hatte, die Spanier getötet zu haben, fragte ich sie, ob sie Montezumas Vasallen wären. „Welch anderen Herrschers Vasall sollte ich denn sonst sein?" antwortete mir Qualpopoca, womit er sagen zu wollen schien, daß er keinen andern kannte. Ich fragte sie nun, ob sie auf seine Befehle hin den Mord verübt hätten. Sie antworteten: „Nein," obwohl sie später, als man sie gemäß dem Spruche, der sie zum Feuertode verdammte, hinrichtete, alle wie aus einem Munde schrien, Montezuma hätte ihnen die Weisung gegeben, und sie hätten nur seine Befehle ausgeführt.

So wurden sie denn auf einem der Plätze der Stadt, ohne daß es einen Aufruhr dabei gab, öffentlich verbrannt. Aber da sie noch am Tage ihrer Hinrichtung gestanden hatten, daß Montezuma ihnen befohlen, die Spanier zu töten, ließ ich ihm Eisen an die Füße legen, worüber er tödlichen Schrecken verspürte. Doch schon nach einer nur kurzen Unterredung ließ ich sie ihm wieder abnehmen, worüber er außerordentliche Freude empfand, und von da an habe ich mich immer bemüht, ihm nur Gutes zu erweisen. Ich ließ auch alle Bewohner des Landes und die, die zu mir kamen, wissen, daß Eure Majestät sich sehr freue, Montezuma zu Ihrem Vasallen zu zählen, womit ich zu verstehen gab, wie hoch Eure Majestät über ihm stünde; ich sagte ihnen auch, es wäre Eurer Majestät nur lieb, wenn sie ihm Gehorsam bezeigten und ihn wie vor meiner Ankunft in ihrem Lande als ihren Herrn betrachteten. Ich gab mir alle erdenkbare Mühe, um dem Fürsten zu Gefallen zu sein, und er empfand darüber eine solche Genugtuung, daß er, sooft ich ihm die Freiheit anbot und ihm die Rückkehr in seinen Palast erlaubte, mir immer antwortete, er fühle sich sehr wohl bei mir und wollte nicht fortgehen, weil es ihm hier an nichts fehlte, wogegen er in seinem Palast doch das eine oder das andere entbehren müßte. Möglicherweise fürchtete er auch, dort von seinen Vasallen bestätigt und von ihnen dazu getrieben zu werden, etwas gegen Eure Majestät zu unternehmen, wo er es sich doch vorgenommen hatte, Eurer Majestät getreulich zu dienen. Mehreremal hatte er mich um die Erlaubnis gebeten, auszugehen und zu seiner Zerstreuung einige Tage in seinen Landhäusern zu verbringen, was ich ihm immer bereitwilligst gewährte. Bei jedem dieser Ausflüge teilte er reiche Geschenke in Schmucksachen und Stoffen nicht nur an Spanier aus, sondern auch an die Eingeborenen, die ihn begleiteten, und deren Zahl oft dreitausend überschritt, zum größten Teil große Herren und vornehme Persönlichkeiten der Stadt; und immer veranstaltete er für sie Gastereien, von deren Herrlichkeiten die Teilnehmer bei ihrer Rückkehr gern erzählten.



OTTO MÜLLER

VON

KARL SCHEFFLER

Ein gar zu bürgerlicher Name für diesen Maler spröder Hesperidenromantik, für diesen Verherrlicher schlanker nackter Mädchengestalten, die anmuten, als wären sie aus den Hinterhäusern der Grossstadt mit einem einzigen Satz in die seligen Gefilde des goldenen Zeitalters hinübergesprungen! Es widerspricht dieser Name ein wenig komisch dem raffaelitischen Element, das dem Talent eigentümlich ist, wenn auch in dem Raffaelitentum des Schlesiers östliche Provinz ist, und ein wenig Sächsisches — von der Dresdener Akademie her —, und etwas berlinisch Sezessionistisches. Für meinen Namensvetter Johann haben die Schlesier einst einen andern Namen gewählt; Scheffler war ihnen zu profan für ihren „cherubinischen Wandersmann", und sie sagten „angelus silesius". Vielleicht finden sie einst einen anspruchsloseren Schmeichelnamen für ihren Landsmann Otto Müller, der von Natur ein Deutsch-Römer ist. Das heisst: einer jener Schönheitssucher, die in der deutschen Malerei nicht aussterben, einerlei ob der Klassizismus regiert, die Romantik, der Naturalismus, der Impressionismus oder der Expressionismus. Otto Müller ist so gut ein Deutsch-Römer wie Overbeck oder Genelli es waren, oder, um weniger weit zu schweifen, wie Ludwig von Hofmann und Karl Hofer es sind. Es hat Deutsch-Römer gegeben, die von den Griechen ausgingen, andere erwählten sich Raffael und Michelangelo, die einen waren Präraffaeliten und die andern nachraffaelitisch orientiert, und in unsern Tagen endlich sind auch solche aufgetaucht, die nur an die etruskische Kunst glaubten. Otto Müller holt nach eigenem Eingeständnis seine Anregungen noch weiter her: aus Ägypten. Er ist aber nicht weniger

Die Abbildungen sind mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin wiedergegeben.



OTTO MÜLLER, BADENDE IN WALDLANDSCHAFT, 1919

ein Deutsch-Römer, weil er in Berlin, im Gedankenkreis der Künstler von der „Brücke" lebt und sich anregen lässt von den keuschen Umrissen des ägyptischen Reliefstils, von der eckigen Grazie einer raffinierten Primitivität. Denn er sucht im Ägyptischen instinktiv das Alexandrinische und das Hellenische. Die Musik seiner Formen ist nur noch von fern sakral, sie klingt nach der Hirtenflöte. Seine den ägyptischen Reliefs entlaufenen schlanken Knaben und nymphenhaften Mädchen leben wie in sonnigen Mittelmeerlandschaften und heissen, trotz ihrer Schlitzäugigkeit, Daphnis und Chloe.

Bei diesen Namen gedenkt man des schönen griechischen Hirtenliedes, über dessen Geschehnissen ein so milder, heiterer Himmel blaut. Und es springen die Gedanken dann leichtfüssig gleich weiter zu den Namen eines Franzosen, der diese schöne Erzählung aus griechischer Spätzeit mit schmeichelnder Grazie illustriert hat: Pierre Bonnard. Da zeigt es sich dann, dass der Schlesier auch dem Pariser von einer Seite verwandt ist. Nur von einer Seite; aber auch das schon ist aufschlussreich. Beide, der Enkel der grossen französischen Impressionisten und der Genosse Berliner Expressionisten, sind Erben einer Tradition, sind Spätlinge und haben die Kultur, den Geschmack und die feine Gedankenblässe von solchen, beide sind in anmutiger Weise Formalisten und gewinnen ihre dekorativen Wirkungselemente aus der Anschauungsform sinnlich kräftigerer Vorgänger. Der Deutsche aus dem östlichen Winkel und der raffinierte Pariser begegnen sich in der Daphnis- und Chloe-Stimmung. Der idealistischen Nacktheit der Gestalten merkt man sowohl hier wie dort die Grossstadt an, das Griechentum kommt in beiden Fällen ein wenig aus Proletarien. Auf der einen Seite haben die selig verliebten Griechenkinder einen Hauch von den Pariser Boulevards, und auf der andern Seite haben sie einen slawischen Zug, etwas Zigeunerhaftes, das nicht übel zur ägyptischen Anregung passt und das man irgend-



OTTO MÜLLER, LANDSCHAFT, 1918



OTTO MÜLLER, AUFFINDUNG DES KINDLEIN MOSES, 1919

wie wiederfindet in dem lebendigen Fanatikerkopf (alle Deutsch-Römer haben einen fanatischen Zug) des Selbstbildnisses. Man könnte bei Otto Müller aber auch von einem Gauguinzug sprechen, von einem Südseeklassizismus besonderer Art und könnte von hier aus auf die Genossen der „Brücke“ weisen, die alle irgendwie sich mit Gauguin auseinandergesetzt haben, man könnte Elemente nachweisen, die Otto Müller gemeinsam hat mit Pechstein, Kirchner und vor allem mit Erich Heckel. Das alles aber würde nur beweisen, was man ja schon weiss: dass alle jüngeren Künstler von Talent durch viele sichtbare und unsichtbare Fäden miteinander, mit den Vorgängern und mit der Vergangenheit verknüpft sind, und dass es auch innerhalb des Expressionismus wieder ein Deutsch-Römertum giebt.

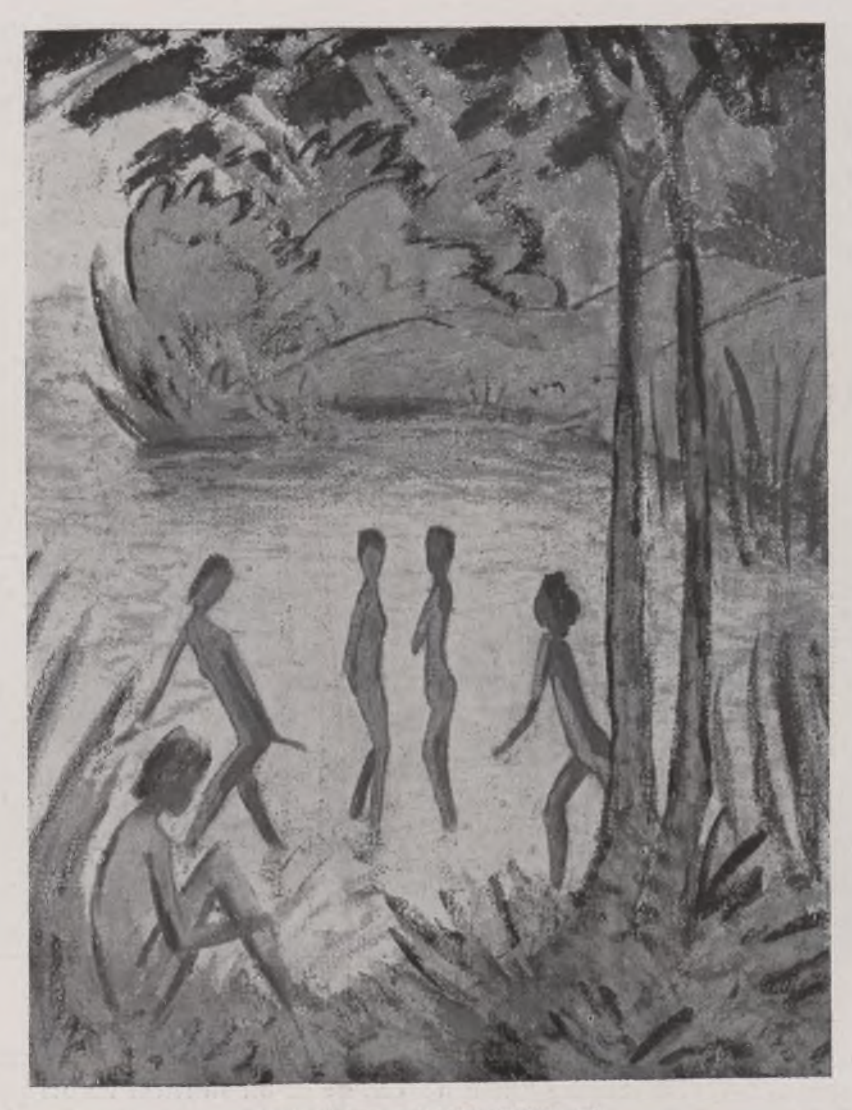
Die Gefahr, die einer lyrisch klingenden Malerei, wie der von Otto Müller, droht, hat Meier-Gräfe einmal in dem Aufsatz gut angedeutet, den er in diesen Heften (im V. Jahrgang) dem Maler Carl Hofer gewidmet hat. Er schrieb: „Man kann, wenn man stets auf demselben Fleck denkt, unglaublich viele Zustände konstatieren; es sind aber immer nur verschiedene Querschnitte durch ein und dieselben Maasse.“ In der That entwickelten gerade sogenannte Idealisten oft eine „kaninchenhafte Fruchtbarkeit“, weil sie dasselbe Schema immer wieder abwandeln, weil sie nicht jedes Bild wie ein Ereignis erleben, sondern nur einmal gewonnene Harmonien umarrangieren. Man bezeichnet diese Gefahr mit Bezug auf Otto Müller, wenn man sagt, dass in seiner Malerei ein Zug zum Dekorationsmässigen ist, ein Zug, der um so deutlicher hervortritt, als er sich einer eminenten Geschicklichkeit und Bravour bedient. Dass diese Gefahr aber nicht bedenklich wird, dafür sorgen andere Eigenschaften, die einem jetzt in der Ausstellung von Bildern, Zeichnungen und Lithographien Otto Müllers bei Paul Cassirer lebendig vor Augen getreten sind. Da ist vor allem



OTTO MÜLLER, LANDSCHAFT MIT GELBEN AKTEN, 1919

die Fähigkeit des Malers, sinnliche Eindrücke unmittelbar zu verwerten und dem anmutig Schönen das Charakteristische zu erhalten. Überall spürt man dieses sinnliche Erlebnis; durch den Stil dringt allerenden die Natur. Ein Element des Grotesken verhindert es, dass das Anmutige sentimental wird. Dem Konventionellen, wozu diese Art von Kunst immer neigt, begegnet etwas menschlich Unmittelbares. Und diese Unmittelbarkeit wird von Jahr zu Jahr stärker; das beweist ein vergleichender Blick schon auf die Arbeiten früherer Jahre und auf die der letzten Zeit. Durch eben diese impressive Lebendigkeit ist Otto Müller dann auch Genossen wie Ludwig von Hofmann oder Karl Hofer ein wenig überlegen, so verwandt er ihnen der Anlage nach ist; seine Zustandsfiguren leben mehr im Augenblick.

Man möchte dieser Kunst eine gewisse allgemeine Beliebtheit prophezeien. Sie ist leicht durchschaubar, in ihr liegt alles offen zutage, sie klingt melodisch und ist rhythmisch fassbar. Zu melodisch klingt sie oft, sie ist oft zu leicht fassbar von Seiten des Metrum. Eine Kunst des Geschmackes ohne allzuviel Geschmäcklertum. Sie ist gefällig, ohne leer zu sein, summarisch, ohne langweilig zu werden. Ihre Wirkung hält die Mitte zwischen dem Pastell und dem Gobelin. Die Farbe hält sich von den eigentlich schwierigen koloristischen Problemen fern und schmeichelt sich ein. In den Früharbeiten überwiegen die verblasenen grauen Töne, man kann vor einigen Bildtafeln von Grisaillen sprechen; in den letzten Jahren werden die Akkorde voller und klingender. Jedes Bild ist koloristisch ein reiner Zwei- oder Dreiklang, doch liegen die Intervalle sozusagen auf einer Normalskala. Man sieht dem Spiel eines Harmoniegefühls zu, wie es bei begabten Schülern unserer Kunstgewerbeschulen der Anlage — nicht der Anwendung — nach, nicht selten anzutreffen ist. Persönlicher und komplizierter ist schon die Rhythmik der Form, obwohl die Kontraste und Parallel-

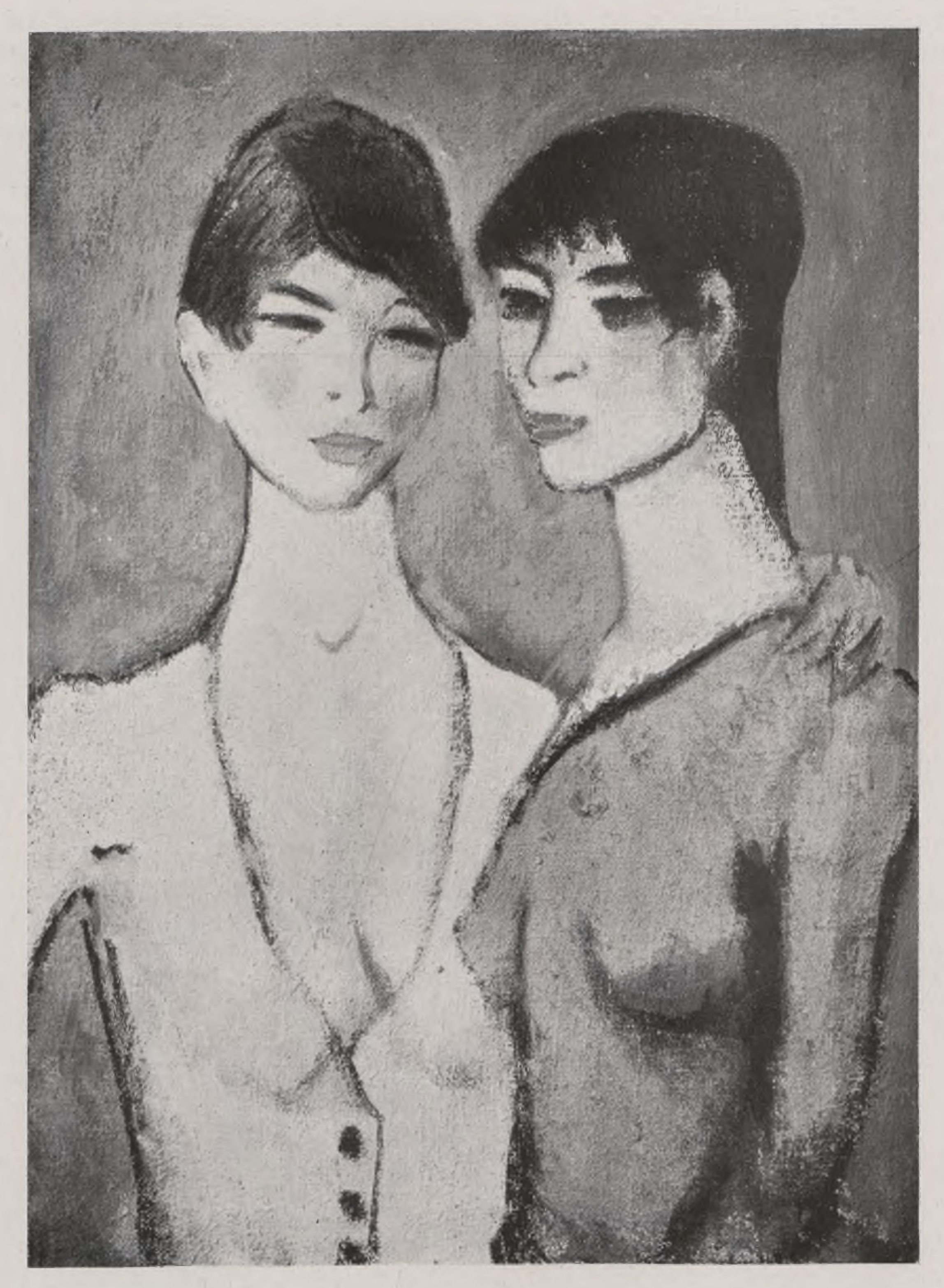


OTTO MÜLLER, BADENDE IM SEE, 1918

wirkungen auch hier immer mit Händen zu greifen sind. Überall äussert sich ein geistreicher Kunstverstand, und daneben eine feine Naturempfindung. Besonders wohltuend ist es, dass das Verhältnis von Mensch und Landschaft eigentlich immer richtig gegriffen ist, sowohl dort, wo die Gestalten herrschend sind, wie auch dort, wo sie nur wie Akzente der reinen Landschaftsromantik erscheinen.

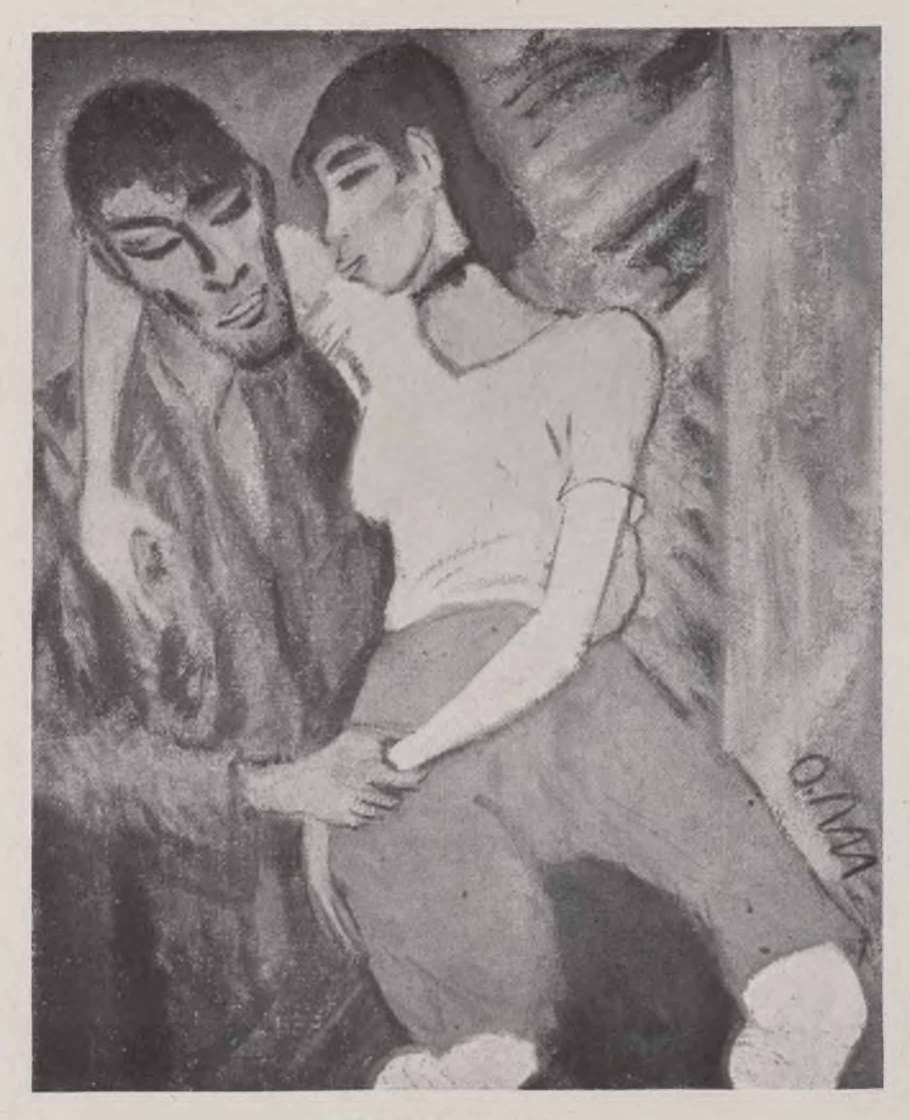
Alle Bilder und Zeichnungen muten an wie Improvisationen. Doch sind sie wohl zugleich Erzeugnisse einer Auslese unter vielen Wiederholungen und Variationen desselben Motivs. Die Ausstellung wies wenigstens nach dieser Richtung. Die Arbeitsweise scheint so zu sein: eine gründliche Überlegung und Vorbereitung, und sodann ein schnelles kühnes Vollenden in einer guten Stunde. Dieser grosszügigen Arbeitsweise kommt auch die Temperatechnik, die sich einer rauhen Leinwand als Malgrund bedient, entgegen. Vielleicht entspricht auch die Freskotechnik gut der Arbeitsweise Otto Müllers. Für das Staffeleibildnis erscheint das Talent etwas viel Ellenbogenfreiheit zu brauchen. Vielleicht wäre dieser Künstler der Mann dem entarteten Begriff der Dekorationsmalerei neue Würde und Bedeutung zurückzugewinnen.

Es scheint, als wenn auch August Endell, der in Breslau die Leitung der allgemeinen Kunstschule übernommen hat, so von dem Talent Otto Müllers denkt, denn er hat ihn als Lehrer berufen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass in dem jetzt fünfundvierzigjährigen Schlesier eine tüchtige Lehrkraft steckt. Deutsch-Römer haben immer irgendwie



OTTO MÜLLER, RUSSISCHES MÄDCHENPAAR, 1919

etwas Lehrhaftes. Jedenfalls ist es ein Verdienst diesen Maler aus dem Atelier hervorgezogen und ihn der Praxis gewonnen zu haben. Schon um der guten Handwerksgesinnung willen, die in der Kunst Müllers ist und die der Jugend sicher nützlich werden kann; um so mehr als sie im wesentlichen autodidaktisch erworben und darum nur um so fester gegründet ist. Sicher ist vieles in dieser bedeutungsvoll schmückenden Kunst lehr- und lernbar; wenn auch einiges von dem, was lernbar darin ist, nicht eben für jeden Schüler nachahmenswert ist. Ein Schritt weiter, und die raffiniert elegante Behandlung des Konturs, zum Beispeil, wird zur Manier. Wenn Otto Müller aber sich selbst vor dem Manierismus bewahrt, so wird er auch seine Schüler davor bewahren können.



OTTO MÜLLER, ZIGEUNER, 1916



RAHMEN UND SOCKEL
IN ITALIEN
ZUR ZEIT DER RENAISSANCE

VON

WILHELM VON BODE

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Meine Studie über die Sockel der italienischen Renaissancebüsten in den Amtlichen Berichten unserer Museen veranlasst Sie, mich um einen ähnlichen Aufsatz über das gleiche Thema und zugleich über die Rahmen der gleichen Zeit und Schule zu ersuchen, da über Bilderrahmen überhaupt wohl noch nie etwas Zusammenhängendes gesagt sei.*

* Anmerkung des Redakteurs: Ein Missverständnis! Ich hatte gemeint, es fehle noch ganz an einer Betrachtung über das Grundsätzliche der Rahmenfrage, mit Bezug auf moderne Bilder. Ich bin es aber sehr zufrieden, diese wichtige Arbeit über italienische Rahmen und Sockel angeregt zu haben.

VENETIANISCHER ALTARRAHMEN UM 1550
PRIVATBESITZ



ANDREA DELLA REBBIA, GLASIERTES MADONNENRELIEF
IM BESITZ DER PRINZESSIN VON HESSEN, CRONBERG

Prachtwerk des bekannten Kunsthändlers in Venedig Michelangelo Guggenheim: Le cornici Italiane (1897). Dennoch lohnt es in der That, auf das Thema zurückzukommen; ist es doch noch wenig erschöpft, und zumal wenn die Sockelfrage mit einbezogen wird, ergeben sich unschwer Gesichtspunkte, die noch ungenügend oder gar nicht erörtert sind, und über die wir uns auseinandersetzen müssen, um eine ausführliche Arbeit darüber oder nur über einzelne Abschnitte, wie sie dringend erwünscht ist, vorzubereiten. Freilich ist das Thema in kurzer Darstellung für einen weiteren Kreis von Kunstfreunden reichlich trocken, wofür die Wiedergabe einer Reihe hervorragender Kunstwerke in ihrer alten Aufmachung etwas entschädigen mag.

Es mögen, je nach dem Massstab, den man anlegt, noch etwa tausend bis zweitausend sehr gute italienische Tafelbilder aus der Zeit der Renaissance erhalten sein: da müssten mit ihnen — so sollte man meinen — auch zahlreiche ihrer ursprünglichen Rahmen auf uns gekommen sein. Leider ist dies aber nicht der Fall; ihre Zahl ist vielmehr ausserordentlich gering. Weitaus die Mehrzahl der erhaltenen Holzrahmen — nur um solche handelt es sich für uns — sind

Dies Urteil trifft mich etwas hart, da ich bereits vor mehr als zwanzig Jahren im „Pan" (Bd. IV) einen längeren reich illustrierten Aufsatz über „Bilderrahmen in alter und neuer Zeit" veröffentlicht habe. Seither habe ich in den Amtlichen Berichten (Juni 1912) eingehend den Plan und unser Vorgehen bei der „Ausstattung der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum mit alten Rahmen" erörtert. Auch giebt es eine ausführliche Arbeit von Dr. Elfried Bock über florentinische und venezianische Bilderrahmen (1912). Sehr reiches Material bietet das schöne

Altarrahmen, die ihren besonderen Stil haben, da sie sich der Innenarchitektur der Kirche anschliessen mussten. In den Galerien haben nur noch sehr wenig Gemälde ihre alten Rahmen bewahrt — auch diese zum Teil entstellt durch Restauration, namentlich durch neue Vergoldung —, da mit dem Wechsel des Stils die Besitzer ihren Bildern, vor allem den wertvollsten, Rahmen fertigen liessen, die dem Zeitgeschmacke entsprachen. Auch haben grosse Sammler wiederholt ihren Gemälden unter Entfernung der alten Rahmung uniforme Rahmen gegeben: die



PSEUDO BASAITI, ALTARTAFEL IN VENETIANISCHEM RAHMEN, UM 1510
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Mediceer des siebzehnten Jahrhunderts ihrer Galerie im Palazzo Pitti (die sogen. Pitti-Rahmen), der Erzherzog Leopold Wilhelm der von ihm zusammengebrachten Galerie, jetzt im Hofmuseum zu Wien, die Pfälzer Kurfürsten für ihre Düsseldorfer Sammlung, die sächsischen Fürsten der Dresdner Galerie, schliesslich auch Friedrich Wilhelm III. seiner Berliner Galerie bei ihrer Eröffnung 1830. Dadurch ist in den Sammlungen die Zahl der Bilder, die noch ihre alten Rahmen besitzen, auf eine kleine Zahl zusammengeschmolzen. Als man dann im Laufe des vorigen Jahrhunderts darauf aufmerksam wurde

welche Bedeutung die ursprüngliche Rahmung für die künstlerische Erscheinung der Bilder hat, versuchte man diese Wirkung durch Herstellung von Kopien nach alten Rahmen zu erzielen; aber man wählte die Vorbilder meist ohne Rücksicht auf die Künstler und den Ort der Entstehung der Bilder oder gar auf ihren künstlerischen Aufbau und ihre Färbung, vielmehr nach dem Reichtum ihrer Form und Dekoration ist namentlich für die National Gallery in London geschehen. Der Versuch, alte Rahmen aufzukaufen und in diese Gemälde einzupassen, wenn die Rahmen nach Zeit und Ort ihrer Entstehung wie nach ihrer Form und Färbung mit den Bildern zusammenzustimmen schienen, ist zuerst in unserer Berliner Galerie gemacht worden. Die grosse Mehrzahl der italienischen Gemälde ist jetzt mit alten Rahmen versehen, aber wir sind uns wohl bewusst, dass die Wirkung doch nur in sehr eingeschränktem Maasse der der ursprünglichen Rahmung nahe-, nur in wenigen Fällen ihr vielleicht nahezu gleichkommt. Um mehr zu erreichen, hätte nicht nur der Bestand käuflicher guter alter Rahmen, der heute bald ganz erschöpft ist, weit grösser sein müssen: vor allem kann auch die grösste Sorgfalt in der Auswahl das schöpferische Talent des Künstlers, der den Rahmen mit seinem Bilde zusammen entwarf und ihn dazu stimmte, nicht ersetzen. Denn dass die Künstler, und nicht am wenigsten gerade die hervorragendsten unter ihnen, auf die Rahmen ihrer Kunstwerke besonderen Wert legten, dass sie dieselben entwarfen, ihre Anfertigung überwachten und zum Schlusse in Färbung und Ton abstimmten, bezeugen uns nicht nur die wenigen auch in ihrer ursprünglichen Rahmung erhaltenen Gemälde: auch verschiedene Zeichnungen bekannter Künstler zu Rahmen und Dokumente über ihre Beteiligung, bei Herstellung der Rahmen beweisen dies. Letzteres ist u. a. von Filippino und von Botticelli bezeugt, der danach auf kostbare Rahmen besonderen Wert gelegt zu haben scheint. Die noch erhaltenen intakten Rahmen und ihr Verhältnis zu den Kunstwerken darin gestatten uns Schlüsse über Herkunft und Verwendung der viel grösseren Zahl guter alter Rahmen, deren Kunstwerke nicht mehr erhalten sind. Dies gilt in beschränkter Weise auch von den Rahmen mit Flachreliefs, namentlich kleineren Stuckreliefs, die vielfach fast übereinstimmend sind mit den Rahmen der für Tabernakel bestimmten Gemälde der gleichen Zeit und Schule.

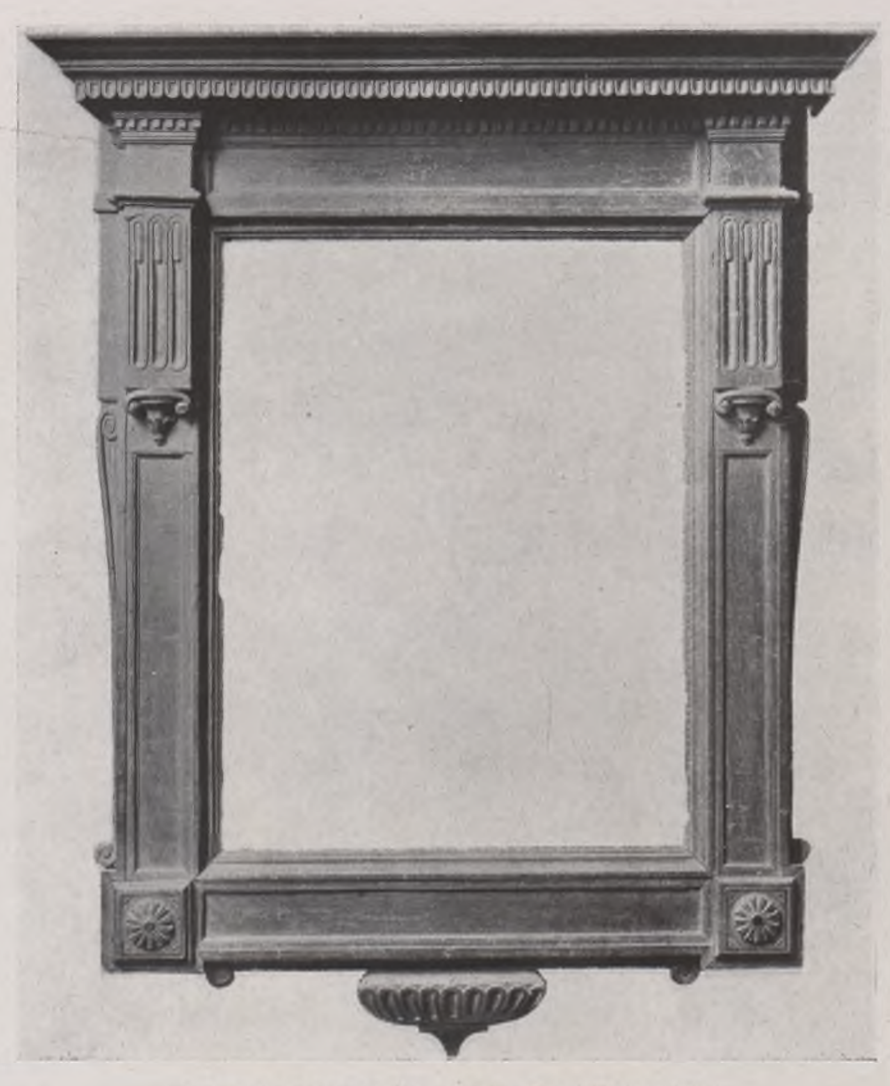
Für die Form des Rahmens war in Italien, namentlich zur Zeit der Renaissance, wesentlich bestimmend der Platz, für den das Kunstwerk geschaffen wurde. Daher ist der Altarrahmen vom Tabernakelrahmen verschieden, und von beiden weicht wieder der Rahmen um die Bilder, die als Zimmerschmuck entstanden, nicht unwesentlich ab. Die Rahmen sind stets darauf berechnet, dass ihre Gemälde an dem für sie bestimmten Platze zur richtigen Geltung kommen. Die Altargemälde, die für den Chor oder weit häufiger für die Seitenschiffe der Kirche oder für die Kapellen bestimmt waren, verlangten eine streng architektonische Einrahmung. Das spätere Mittelalter hatte eine starke Wirkung, namentlich am Hochaltar, durch eine künstliche Zusammenstellung einer Reihe von grössern und kleinern Bildern mit fein berechneter, einheitlicher Darstellung zu erzielen gesucht, wobei dem Rahmen ein wesentlicher Anteil zufiel; dieser war so stark, dass der mächtige, prächtig vergoldelte Rahmen, namentlich in Oberitalien am Ausgang der Gotik, nicht selten als der Hauptteil erscheint, in dem die Bilder nur als kleine farbige Flecken wirken.

Erst Gian Bellini weiss auch seine Gemälde in den Altarrahmen voll zur Geltung zu bringen, mag er sie als einzelne Komposition, wie in der grossen Altartafel für San Giobbe (mit der Einrahmung in Stein), oder dreiteilig gestalten wie in dem herrlichen Triptychon der Frari, dessen Rahmen Bellinis eigenster Entwurf ist. Aber in beiden Fällen folgt der Künstler doch der Tradition in Venedig, indem er dem Rahmen besondere Bedeutung giebt und diese noch dadurch erhöht, dass er die Architektur des Rahmens in freister Weise im Bilde fortsetzt. Wie abweichend und wieder durchaus zweckentsprechend der Künstler fast gleichzeitig (um 1488) den Rahmen um ein kleines Altarbild in Breitformat für eine niedrige Kapelle komponierte, zeigt der mit zwei zierlich dekorierten Säulchen abschliessende Rahmen der Madonna mit Katharina und Magdalena in der Akademie zu Venedig. Wir sehen, wie Bellinis Schüler und Nachfolger diesen Rahmen gern frei kopieren, dabei aber durch überreichen Dekor meist die Wirkung des Bildes abschwächen.

Die Florentiner Alterrahmen des Quattrocento sind schlichter, aber monumentaler als die venezianischen. Sie lassen auch von vornherein das Bild selbst voller zur Geltung kommen, sogar schon dann, wenn — wie in Gentile da Fabrianos Anbetung und in der Kreuz-Abnahme von Fra Angelico — der Rahmen noch gotisierende Formen hat. Namentlich Santo Spirito und S. Maria Maddalena dei Pazzi haben



GIAN BELLINI, TRIPTYCHON IN DER SAKRISTEI VON S. MARIA DE' FRARI, VENEDIG



FLORENTINER-RAHMEN UM 1500, IM STIL MICHELANGELOS
BERLIN, KUNSTGEWERBEMUSEUM

das spätere Quattrocento regelmässig die Pilaster schmückte. Ein klassischer Rahmen dieser Art, einer der spätesten und reichsten, schmückt Michelangelos um 1503 entstandenes Gemälde der H. Familie in den Uffizien, der — nach Ornamentskizzen des Meisters aus dieser frühen Zeit — sehr wohl nach seinem Entwurf ausgeführt sein kann.

Wesentlich verschieden vom Altarrahmen ist der Tabernakelrahmen, dessen Aufbau dadurch bestimmt wird, dass das Tabernakel nicht aufgestellt, sondern an der Wand oder am Altar der Kapelle (meist einer Hauskapelle) aufgehängt wurde. Es hat daher Hochformat, hat über dem Gesims häufig einen Giebel oder halbrunden Abschluss und unten als Endigung der Basis einen mehr oder weniger reich profilierten Ablauf nach der Wand zu. In Florenz sind die kleinen Pilaster nur kanelliert und Gesims und Sockel mit gemaltem Ornament oder Inschrift geschmückt, während sie in Oberitalien, namentlich in Venedig meist reichen und

noch eine Anzahl prächtiger Florentiner Altarrahmen mit ihren alten Gemälden an ihrem ursprünglichen Platze. Sie stammen aus den letzten Jahren des fünfzehnten und vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts; erstere haben noch Pilaster mit reichen Ornamenten, letztere schon schlanke Säulen und einfacheren Dekor im Charakter der beginnenden Hochrenaissance. In der zweiten Hälfte des Quattrocento kommen in Florenz, offenbar durch Luca della Robbias populäre Rundreliefs eingebürgert, auch runde Altargemälde mit reich dekorierten runden Rahmen auf, für deren Schmuck Lucas und Andreas köstliche Frucht- und Blumenkränze (gelegentlich auch seine Girlanden von Engelsköpfen) die Vorbilder abgaben. Erst um die Wende des neuen Jahrhunderts erhalten sie auch den zierlichen Pflanzendekor, mit dem

zierlichen plastischen Schmuck haben. Die Tabernakel mit Bildern sind wohl in der Bemalung nicht aber im Aufbau wesentlich verschieden von den Tabernakeln mit Reliefs, namentlich mit Stuckreliefs.

Wieder ihre eigene Form hatten die Rahmen der Bilder, die zum Schmucke des Zimmers gemalt und in der späteren Zeit der Renaissance bei grossen Kunstfreunden schon zu Galerien zusammengestellt wurden. Sie kommen erst allmählich gegen die Mitte des Quattrocento auf; zunächst Porträts von sehr mässigem Umfang und in bescheidener Rahmung, dann auch Idealporträts und Darstellungen mit mythologischem und allegorischem Inhalt, sowie für Refektorien und für die Seitenwände der Kapellen Darstellungen der Heiligengeschichte, Sante Conversazioni und ähnliche Motive. Vielfach werden



DONATELLO, BEMALTES TONRELIEF DER MADONNA IN EINEM REICH DEKORIERTEN FLORENTINER TABERNAKEL, DER ETWA 25 JAHRE SPÄTER IST
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

sie mit der Architektur verbunden gewesen sein, wie im Studio der Isabella d'Este und im Arbeitszimmer des Lorenzo Magnifico; seit dem Anfang des Cinquento wurden aber die venezianischen Novellenbilder eines Giorgione, Palmas weibliche Idealfiguren und später Tizians grosse mythologische Darstellungen, ebenso wie die zahlreichen, oft sehr stattlichen Porträts, wie sie gleichzeitig in Florenz, Venedig und Rom seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entstanden, regelmässig für sich besonders aufgestellt und daher auch besonders gerahmt. Für ihre sehr verschiedenartigen Motive fanden die Künstler eine Fülle von eigenartigen Rahmen, die nicht nur nach den Darstellungen, nach Zeit und Schule, sondern nach dem Charakter der einzelnen bedeutenderen Künstler wesentlich verschieden waren. Selbstverständlich wäre es damals keinem Maler eingefallen, ein Bildnis in ein Tabernakel oder gar in einen Altarrahmen zu stecken, oder den Rahmen dafür mit Säulen oder Pilastern, mit Gesims oder gar mit einem Giebel zu versehen: das Porträt verlangte nach seiner Bedeutung und Aufstellung einen mehr oder weniger kräftigen, bald einfachen, bald reich profilierten Leistenrahmen, der es nach dem Bild wie nach der Wand zu fest abschliessen sollte. Ähnliche Regeln befolgten die Künstler halb naiv auch für die Rahmung historischer Darstellungen der verschiedensten Art, die wieder nach dem für sie bestimmten Platz und nach ihrem Charakter wieder ihre besondere Rahmung erhielten. Dadurch sind die Rahmen von solchen Gemälden,



A. BRONZINO, BILDNIS DER ELEONORE VON TOLEDO
IM ORIGINALRAHMEN

unsere Beobachtungen an den Altarrahmen und Tabernakeln unter gewisser Einschränkung dafür mit zu Hilfe nehmen.

Die frühesten italienischen Einzelporträts waren von sehr bescheidenem Umfang und hatten daher auch bescheidene Rahmen: eine schmale flache Leiste mit einer Hohlkehle nach innen; letztere vergoldet, die Leiste bemalt und zum Ton des Bildes vorzüglich gestimmt, ähnlich wie bei den Bildnissen des Jan van Eyck, die etwa ein bis zwei Jahrzehnte früher entstanden als die ältesten uns erhaltenen italienischen Porträts. Im letzten Viertel des Quattrocento werden die Bildnisse wesentlich zahlreicher und die Rahmen anspruchsvoller, namentlich in Venedig. Die Rahmen dieser Zimmerbilder, die sich vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts bis um 1525 ziemlich gleich blieben, sind in der Form bescheiden und einfach: eine flache Leiste mit einem kräftigeren hohen Profil nach aussen und einem flacheren nach innen, das zuweilen durch eine flache Abschrägung nach dem Bilde zu ersetzt ist. Um so reicher sind sie im Dekor. Die flache mittlere Leiste ist plastisch mit zierlichem geschnitzten oder in Stuck modellierten Ornamenten versehen, die vergoldet sind, während der Grund häufig farbig ist: schwärzlich oder seltener tiefblau oder selbst tiefrot; die Aussen- und Innenleisten sind bloss vergoldet. Häufig ist das Ornament nicht plastisch sondern nur in Gold aufgesetzt. Dieser zierliche und reiche, aber dabei doch ruhige Dekor. dessen Wirkung noch durch die schlichte Architektur der Rahmen verstärkt wird, entspricht durchaus der Kunstempfindung und der reichen farbigen und doch still vornehmen Wirkung der Bilder, für welche sie erfunden sind. Während die Vivarini ihre harten, festen Malereien noch in überprächtige gotische Goldrahmen kleiden, findet die

wie sie erst seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts häufig wurden, auch heute noch verhältnismässig zahlreich und mannigfaltig, aber trotzdem ist die Zahl der Rahmen, in denen sich noch ihre alten Gemälde erhalten haben, sehr gering, weit geringer als die Zahl der Altarrahmen und Tabernakel mit ihren ursprünglichen Bildern. Sind doch jene Gemälde, soweit sie auf uns gekommen sind, nicht wie diese vielfach an ihrem alten Platz geblieben, sondern fast sämtlich in die Galerien gekommen und haben vielfach mit diesen auch ihre Besitzer gewechselt; diese verfehlten aber selten, ihnen neue Rahmen nach ihrem Geschmack zu geben. Um so vorsichtiger müssen wir daher in der Beurteilung solcher Rahmen sein, dürfen aber



RAFFAELLO CARLI, MADONNA MIT HEILIGEN, IM ORIGINALRAHMEN
FLORENZ, STO SPIRITO
(DIE OBEREN ECKEN SIND BEI DER AUFNAHME FORTGELASSEN)

zarte Empfindung und malerische Ausdrucksweise der Gemälde des Gian Bellini und seiner Schule bis einschliesslich Giorgione in diesen preziösen Renaissancerahmen ihren reizvollen passendsten Abschluss. Die fast übereinstimmenden Rahmen der beiden Bildnisse junger Männer von Giorgione im Kaiser-Friedrich-Museum und im Metropolitan Museum, letzterer noch der ursprüngliche, geben eine vorzügliche Darstellung, wie fein Rahmen und Bild in Venedig damals zusammenstimmten, wie trefflich sie die hohe malerische Kultur Venedigs um die Wende des Jahrhunderts zum Ausdruck bringen.



GIORGIONE, MÄNNLICHES BILDNIS. IM ORIGINALRAHMEN
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Wie gleichzeitig in Florenz die Porträts und wie die sonst für den Zimmerschmuck bestimmten Gemälde gerahmt waren, dafür bieten uns namentlich ein paar noch mit ihren alten Rahmen versehenen Bilder Botticellis guten Anhalt. Das Tondo mit der von Engeln umgebenen Madonna in den Uffizien hat einen reich mit kleinen geschnitzten Ornamenten verzierten Rahmen, dessen mittlerer Wulst mit kleinen Lilien auf dunkelblauem Grund geschmückt ist. Gerade die fast filigranartige Feinheit dieses goldschmiedeartigen Dekors lässt die Komposition in ihren grossen Figuren doppelt wuchtig und geschlossen erscheinen. Wieder ganz anders und doch wieder für die farbige Wirkung ebenso fein berechnet ist der runde Rahmen um die Anbetung des Kindes im Rosenhaag, einem Bild der Werk-



MICHELANGELO, HEILIGE FAMILIE. IM ORIGINALRAHMEN
FLORENZ, UFFIZIEN



A. BRONZINO, BILDNIS EINES JÜNGLINGS. IM ORIGINALGOLDRAHMEN
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

statt Botticellis im Palazzo Pitti, der auf schwarzem Grund ein zierliches Pflanzenornament in Gold zwischen vier wirkungsvollen Knäufen zeigt. Sandros köstliche kleine Madonna des Poldi-Museums in Mailand ist in der Pracht ihrer tiefblauen und goldgelben Farben noch gesteigert durch einen in der Profilierung ganz einfachen Rahmen ohne jedes Ornament, dessen breiter mittlerer Wulst eine leuchtend rote Farbe von der Kraft japanischer Lackmalerei zeigt.

Die phantasiereiche, bald empfindsame, bald feierlich gehaltene, naturfrohe Kunst dieser jüngsten Richtung der Florentiner Frührenaissance fand in solchen Rahmen ihren geeignetesten geschmackvollen Abschluss, aber die Schöpfungen des Cinquecento, deren völlig neuer grosszügiger Stil mit den Kartons von Leonardo und Michelangelo alsbald in ganz Italien der herrschende wurde, verlangten auch eine entsprechende, wesentlich abweichende Rahmung. Freilich in den ersten Jahren, namentlich für die Tafelbilder von Raffael und selbst — wie wir sahen — noch für



TIZIAN, TOCHTER DES ROBERTO STROZZI. IN EINEM GLEICHZEITIGEN VENETIANISCHEN FRUCHTRAHMEN
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

die heilige Familie Michelangelos, ist ein Schmuck der Rahmen mit den von Rom aus eingebürgerten, dem alten Pflanzenornament in der leichten Wirkung nah verwandten Grotesken, plastisch wie bunt gemalt oder in Gold aufgesetzt, noch die Regel. Der Rahmen um Raffaels kleine Madonna Connestabile in der Eremitage (um 1502) und der Rahmen der Madonna Colonna (um 1507) sind charakteristische Beispiele dafür. Bald wurden aber Michelangelos Rahmungen, wie wir sie aus der Dekoration der Mediceerkapelle und Laurenziana kennen, vorbildlich. Freilich finden wir selten solche, die sich Michelangelos Vorbildung eng anschliessen; ein gutes Beispiel im hiesigen Kunstgewerbemuseum beweist, dass sie für Einzelbilder zu schwerfällig wirkten; aber im Anschluss daran fanden Florentiner Maler wie Angelo Bronzino, Franciabigio, Bacchiacca u. a. Rahmen mit wuchtigen Profilen und kräftigen Hochrenaissanceornamenten, namentlich dem Eierstab und Pfeifenornament für



TINTORETTO, GRAU IN GRAU GEMALTE SKIZZE IM ORIGINALEN „TINTORETTO-RAHMEN“
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

ihre kleineren religiösen Bilder und Porträts, die sie dem kühlen Ton ihrer Malerei noch dadurch besonders gut anpassten, dass sie das Holz nur teilweise vergoldeten („cornici lumeggiate in oro“), die Naturfarbe des Nussholzes aber noch mit einem mehr oder weniger leichten Ton deckten, den sie nebst der Vergoldung nach der Färbung des Bildes stimmten. Die reine Naturfarbe des Holzes erschien ihnen mit Recht als unverträglich mit der Malerei; moderner Unverstand der Händler hat aber die farbige Tönung dieser Florentiner Rahmen meist abgewaschen. Wie wundervoll die ernsten Bildnisse dieser sympathischen, höchst vornehmen, aber übergebildeten und dekadenten Erscheinungen, welche die Tyrannis des Grossherzogs Cosimo ruhig über sich ergehen liessen, in solchen unberührten Originalrahmen ausnahmen, dafür bietet Bronzinos Porträt der Grossherzogin Eleonore mit ihren starren, eisigkalten Zügen in unserer Galerie ein treffliches Beispiel. Dass ein solches Porträt auch in einem voll und kräftig vergoldeten Rahmen von wesentlich anderer, aber doch verwandter Profilierung sich ebenso gut ausnimmt, zeigt das Jünglingsporträt Bronzinos im Simon-Kabinett. Eine Reihe, bei aller Ähnlichkeit doch stets wieder anders profilierter und

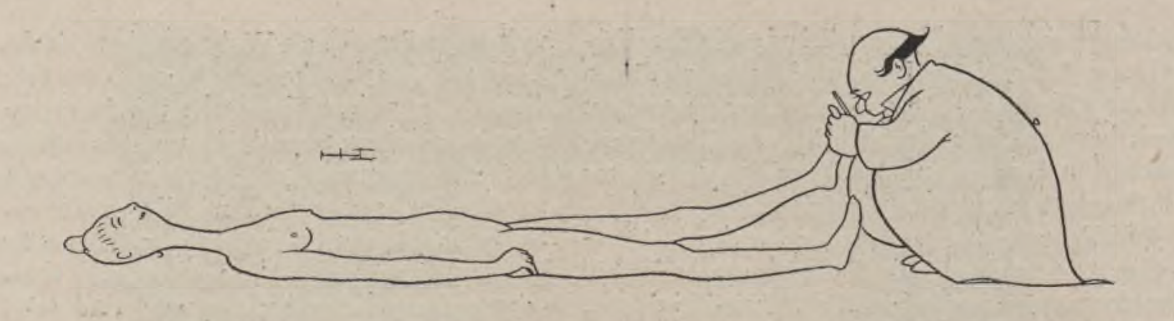
getönter Rahmen und Tabernakel mit teilweiser Vergoldung, die im Kaiser-Friedrich-Museum als Kästen für die Plaketten und Bronzestatuetten hergerichtet sind, beweisen, wie glücklich Maler und Rahmenmacher in Florenz um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts noch zusammenarbeiteten.

In Venedig und von dort aus weiter in Oberitalien kommt dieser von Florenz ausgehende Stil der Hochrenaissance in den Bilderrahmen in eigener Weise zur Erscheinung. Der Mittelsmann war hier, wie in der Architektur und Skulptur, Jacopo Sansovino, der nach dem Sacco di Roma 1527 nach Venedig übersiedelte. Die Rahmen seiner verschiedenen Madonnenreliefs in Papiermasse zeigen fast alle Rahmentypen, die im zweiten und dritten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts in Venedig Mode wurden. Ihre namentlich neben den Rahmen der vorausgehenden Zeit auffallend kräftigen, nicht selten derben Formen sind wohl mit bestimmt worden durch die wuchtigen Rahmungen der gleichzeitigen Deckenbilder im Dogenpalast und in den Kirchen Venedigs, wie die namentlich von Paolo Veronese und Jacopo Tintoretto und ihren Mitarbeitern ausgeführt wurden. Die beiden vielfach variierten Haupttypen sind ein kräftiges, stark vergoldetes Fruchtgewinde mit ein paar schmalen Profilen zu den Seiten, von Tizian und Veronese bevorzugt; zuweilen (in Brescia) als Wulst gestaltet mit flachen, leicht gefärbten Ranken von Blumen oder Früchten darauf. Der andere Typus, wie ihn Sansovino und Tintoretto lieben, zeigt als Hauptmotiv kräftige Voluten, die sich ringsum nach der Mitte und den Enden zu abrollen, gelegentlich mit Karyatiden an den Seiten und Köpfen in der Mitte, von denen Fruchtkränze herabhängen. Diese schon stark barocken, aber wirkungsvollen Rahmen sind bald voll, bald nur teilweise vergoldet. Erst gegen Ende des Jahrhunderts verwildern sie, und die Fühlung der Rahmenmacher mit den Künstlern geht mehr und mehr verloren. Wie in Venedig, so wird auch in Florenz und Rom die Wahl der Rahmen während der Barockzeit mehr von den Besitzern und Sammlern als von den Malern bestimmt. Erst das achtzehnte Jahrhundert bringt namentlich in Venedig wieder eine stärkere Fühlung zwischen den Künstlern und ihren Rahmenmachern. Guardi und Canaletto wie Tiepolo haben bestimmte, meist bescheidene Rahmen, die sie für ihre Bilder bevorzugen, aber diese sind abhängig von der Kunst in Frankreich, wo die Rahmenschnitzer und Vergolder in enger Fühlung mit den Malern, für die sie arbeiteten, ihre Kunst noch einmal zu einer ähnlichen Höhe brachten, wie sie die Zeit der Renaissance in Italien aufweist.

(Schluss folgt)



FLORENTINER KINDERBÜSTE UM 1450. AUS STUCK UND PAPIERMASSE MIT DEM ORIGINALEN HOLZSOCKEL



MÜNCHENER ZEICHNER

VON

AUGUST L. MAYER

Die erste Ausstellung, die von der „Mappe", einer vor einiger Zeit gegründeten Vereinigung der bedeutendsten Münchener Schwarz-Weisskünstler, bei Caspari veranstaltet wurde, bedeutete eines der wichtigsten und erfreulichsten Ereignisse im Münchner Kunstleben der letzten Zeit. Es haben sich in dieser Vereinigung die verschiedenartigsten Künstler zusammengefunden, alte und junge, Leute, deren Stil seit langem feststeht und solche, die ihren Stil erst allmählich finden: Oberländer und Grossmann, Eugen Kirchner und Scharff, Kubin und Unold. Wenn ich hinzufüge, dass auch Gulbransson und Peter Halm, Karl Arnold und Wilhelm Schulz, Th. Th. Heine und R. von Hörschelmann Mitglieder der „Mappe" sind, so wird der Aussenstehende zunächst denken, es müsste da zuviel Heterogenes zusammengekommen sein, das Ganze einen reichlich bunt gewürfelten Eindruck gemacht haben. Aber das war gerade das Überraschende bei dieser Ausstellung, dass nicht nur das beträchtliche, zum Teil sogar ausserordentlich hohe Niveau aller Blätter der Veranstaltung eine starke Einheit gab, sondern dass für die Kunst all dieser doch so verschieden gearteten Zeichner ein gemeinsamer Nenner zu finden war, dass man erkannte, wie sehr doch alle diese in München lebenden Künstler einen inneren Zusammenhang besitzen. Dieses Verbindende liegt nicht im Formalen, sondern es steckt im Kern, im tiefsten Wesen der Kunst all derer, die sich hier vereinigt haben und es ist, um es mit einem Worte zu sagen, eine bald offen zutage tretende, bald sich verbergende, teils bewusste, teils unbewusste Romantik, eine Romantik, der sich, wie es scheint, eben kein in München lebender Künstler entziehen kann. In vielen dieser Blätter lebt zarte Poesie der Sehnsucht, aus vielen spricht romantisches Naturgefühl und romantische Fabulierlust. Und wenn der eine still verträumte Lyrik gibt, so wird der andere ironisch und schafft Karikaturen oder Grotesken. Keiner bleibt nüchtern, künstlerische Erregtheit ist wohl bald stärker, bald schwächer zu verspüren, aber sie ist bei jedem da.



R. V. HÖRSCHELMANN, ILLUSTRATION ZU TH. STORM

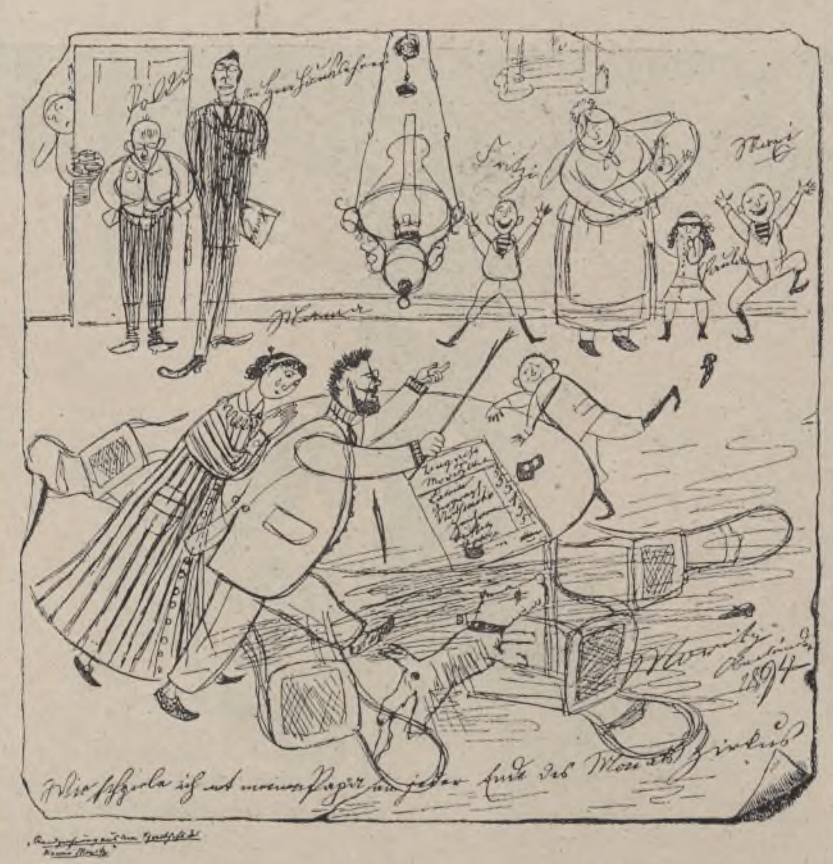
Mit den in Stimmung und Technik völlig ausgeglichenen Landschaftsradierungen von Peter Halm, aus denen eine münchnerische Altmeistertradition im besten Sinne zu uns spricht, scheinen die unendlich liebevoll durchgeführten Landschaftsstudien Eugen Kirchners am nächsten verwandt. Diese Blätter, in denen man auch Beziehungen zur Kunst Stadlers spürt, haben wegen ihrer substilen Art, die nie unangenehm kleinlich wirkt, schon vor einigen Jahren auf einer Sezessions-Ausstellung mit Recht Aufsehen gemacht. In seinen figuralen Blättern lässt dann dieser Zeichner der „Fliegenden" seiner humoristischen Laune die Zügel schiessen. Es ist der ruhig fliessende Kontur, der hier spricht, der in sich geschlossene Linienfluss, der in seiner scheinbar harmlosen Einfach-



A. OBERLÄNDER, UNANNEHMLICHKEITEN DES SCHMETTERLINGSFANGS IN BENGALIEN

heit durch leise Übertreibungen, Dehnungen oder Verkürzungen, Schwingungen und Biegungen so viel Heiterkeit auslöst. Eine in sich versunkene Sehnsucht, ein seine Würde betonender Ernst werden von Kirchner mit nie ätzender Komik gestaltet. Bei Gulbransson, dessen nichtkarikierte Porträtzeichnungen eine gewisse unglückliche Liebe zu Holbein und Ingres verraten, gewinnt der Strich eine grössere Schärfe; es meldet sich bereits die Arabeske, die Liebe für das ornamentale Spiel der Linie. Dieser dekorativ-ornamentale Zug ist besonders bei Th. Th. Heine ausgeprägt, bei Emil Preetorius wird alles zum Schnörkel und aus übertrieben biedermeierischen Kurven, aus diesen Linien, die vor sich selber Bücklinge machen, groteske Menschenwelt. Th. Th. Heines grosse Kunst wird bei dieser Ausstellung wieder einmal recht offenbar. Man möchte fast sagen, er sei der grosse Ironiker wider Willen. Im Grunde ist er, und das hat er als Maler deutlich genug gezeigt, eine weit sanftere, poetische Natur als man gewöhnlich glaubt, ein Mann, der schon mehrfach Mut zu den süssesten und kitschigsten Farben gezeigt hat, für den die Biedermeier-Poesie keineswegs Gegenstand der Verulkung ist, wie er manchmal glauben machen möchte. Nach Rudolf Wilke bleibt er der grösste Gestalter von wirklich schöpferischem Geist. Sein Formenreichtum wird immer erst recht klar, wenn man bedenkt, wie sehr doch so ziemlich alle anderen sich mit einer gewissen Manier festgelegt haben, während er in den mannigfachsten Formen und doch stets höchst persönlich zu uns spricht. Karl Arnold ist auf dem Weg, etwas ähnliches wie Heine zu werden. Aber so erfreulich seine Entwicklung während der letzten Jahre auch ist, man kann noch nicht von der letzten Freiheit, von völliger Unabhängigkeit bei ihm reden. Aber was er mit viel Sinn für die humorgesättigte, eines starken ornamentalen Charakters nicht entbehrende Linie aus Anregungen gestaltet, die er aus der Zeichenkunst R. Wilkes, Heines und Weisgerbers geschöpft hat, ist nicht nur schon vielfach sehr gelungen, sondern verspricht noch Vorzüglicheres.

Die Kunst Adolf Oberländers wirkt neben all diesen trefflichen Dingen alles andere denn veraltet. Sie ist der modernen nicht nur kongenial, sondern mitunter beträchtlich überlegen. Sie ist ausserdem in mehr als einem Fall ebenso modern wie die der jüngsten. Oberländers riesiges Zeichnungswerk ist höchst ungleich. Eine Ausstellung, die der Verlag der „Fliegenden Blätter“ von Arbeiten seiner Zeichner unlängst veranstaltete, enthielt gerade von Oberländer neben manchem Köstlichen viel Mittelmässiges. Was aber für die Mappenausstellung aus den Tausenden von Oberländerzeichnungen ausgesucht worden ist, zeigt den grossen



A. OBERLÄNDER, RANDZEICHNUNG DES KLEINEN MORITZ

Humoristen und Zeichner ganz auf seiner Höhe. Wie ergötzt nicht nur bei dem Blatt „Kleine Unannehmlichkeiten beim Schmetterlingsfang in Bengalien" das Verhältnis von Titel und Inhalt, die Lebendigkeit der Darstellung, sondern wie muss man die Kunst Oberländers bewundern, die mit den einfachsten Mitteln uns die lichtüberflutete Tropenlandschaft, das blendende Tropenlicht zu schildern weiss. Von all dem Köstlichen, das der „Abschied des Königstigers" birgt, bei dessen Fahrt im Menageriewagen aus dem Urwald selbst der Kaktus zu trauern scheint, soll hier nicht gesprochen werden. Aber wie unheimlich modern sind die Randzeichnungen des kleinen Moritz, wieviel Stil — der manchen unserer Jüngsten mit Neid erfüllen mag — steckt in diesen Blättern, in denen eben doch nicht der kleine Moritz, sondern der grosse Meister Oberländer uns zeigt, wie er die Welt und die Menschen sieht.

Von hier zu den Jungen scheint der Weg nicht weit — und ist es doch, insofern als bei den Modernen zu wenig Herzlichkeit zu verspüren ist, die kalte Verstandeskunst überall sich bemerkbar macht und den Betrachter nicht mitzureissen vermag. Gewiss sind die Lithographien Unolds mit den ostjüdischen Szenen das Werk, was der Künstler seit Jahren geschaffen hat, aber sie sind nur relativ befriedigend, es fehlt ihnen die letzte innere Wahrhaftigkeit, die hier gestaltete Naivität ist noch immer zu gekünstelt. Auch Walter Teutsch ist in seinen technisch sehr materialgerecht behandelten Holzschnitten zu Schlegels „Lucinde" und zu Shakespeares „Sonetten" noch etwas krampfig. Die biblischen Blätter Karl Caspars sind wie stets von grosser Würdigkeit, zeugen von Klugheit und aufrichtigem Empfinden, doch ohne zu erschüttern oder zu begeistern. Noch mehr als seine Lithographien sind die seiner Gattin, die trefflichen Blumen- und Landschaftsmalereien Caspar-Filser, Übersetzungen aus der Malerei. In der Steinzeichnung kommt die schwäbische Weichheit wie die weibliche Lyrik noch stärker zum Ausdruck. Von ganz anders gearteter Zartheit sind Rudolf Grossmanns Lithographien und Radierungen. Man möchte diesen so kühlen und bewussten Künstler einen Poeten wider Willen nennen. Es giebt da Blätter von ausserordentlichem musikalischen Klang, von einer geistvollen Grazie, von einer blütenhaften Zartheit, von traumhafter Entrücktheit, Blätter, auch wo die Ironie und die epigrammatische Zugespitztheit der Linienführung, das Florettspiel der Linien den alten Grossmann offenbaren. Das Beste ist in einfacher Reproduktion leider hier nicht wiederzugeben. Aus der Welt dieses eigenartigen Dandy-Bohemien reissen uns die Blätter Kubins in eine gewaltigere, deren Phantastik immer faszinieren-

der wird. Man kennt Kubins Handschrift, aber sie scheint in den letzten von ihm gestalteten Gesichtern noch feuriger geworden zu sein. Zu seinen fiebernden Balladen gesellen sich dann leichtere Naturgedichte von altromantischem Hauch in den Blättern R. v. Hörschelmanns. Ganz volkstümlich gehalten sind die etwas schwerblütigen Zeichnungen von Wilhelm Schulz. Nicht nur im Motiv, sondern im Gang der Linien steckt schon so viel dichterisches Gefühl, dass die Blätter der Reime des Poeten Schulz völlig entraten können. Noch wäre der sicher warm empfundenen, aber durch fast zu viel Intellekt abgekühlt vorgetragenen Radierungen und Lithographien Schinnerers zu denken, wie der dem romantischen Charakter von Bechsteins Märchen und Hebbels Rubin völlig gerecht werdenden Zeichnungen von Robert Engels, bei denen sich der Künstler der von Slevogt empfangenen Anregungen nicht zu schämen braucht. Es muss aber auch von den beiden Mitgliedern die Rede sein, die gerade als Zeichner bisher ihr Bestes geleistet haben, von Rene Béeh, der mit viel feurigerem Temperament, mit ungleich grösserer Begabung und als stärkere Persönlichkeit denn Engels auf Slevogt verwandten Bahnen wandelt, nur dass er als Jüngerer schärfer akzentuiert, seine Steigerungen vehementer sind. Und schliesslich von Richard Seewald, dessen Fehlen leicht dadurch zu erklären ist, weil bei Goltz zu gleicher Zeit eine Ausstellung seines gesamten graphischen Werkes zu sehen war. Das schon recht umfangreiche Oeuvre dieses fleissigen Künstlers, der zu den erfreulichsten Erscheinungen des jüngeren Münchens gehört, zeigt Frische, Stetigkeit der Entwicklung, Lebendigkeit und eine Beweglichkeit, die geschickt an der Klippe der Manier bis jetzt vorbeigesteuert ist. Gewiss geht diese Kunst nicht sehr tief, aber sie erfreut und sie gefällt, nicht weil sie gefällig sein will, sondern weil sie durchaus ehrlich ist, der Künstler seine Kraft nicht überschätzt und missbraucht. Es fällt Seewald wirklich etwas ein und seine Einfälle sind nicht etwa nur motivischen Charakters, sondern finden sich auch auf dem Gebiet formaler Phantasie. Möchten nur noch mehr der Jüngeren ihr Wollen und Können so in Einklang bringen.



TH. TH. HEINE, TANZ



R. GROSSMANN, BERLINER PFERDEMARKT

CHRONIK

THEO VON BROCKHUSEN †

Das grauenhafte Künstlersterben hält an. Nun ist ihm auch Theo von Brockhusen zum Opfer gefallen. Sechsunddreissigjährig, in einem Augenblick, wo er Präsident der Freien Sezession geworden war und hierin doch wohl etwas wie eine Krönung sah. Ein Genosse Röslers aus Ostpreussen. Seine Bilder waren jeden Sommer in den Ausstellungen der Berliner Sezession zu sehen, seit fünfzehn Jahren etwa. Im Anfang hoffte man auf ein besonderes Talent, in den letzten Jahren war man etwas enttäuscht. Es war ein Stillstand, ein Erstarren in Brockhusens Produktion gekommen. Immer aber sprach man von ihr mit grosser Achtung. Vielleicht ist das Berliner Klima, das viel seelische Widerstandskraft — oder Gemeinheit — voraussetzt, diesem im Grunde empfindlichen Künstler nicht bekommen. Es hat ihn, wie so viele, übermässig ehrgeizig gemacht und bewirkt, dass er mehr von sich verlangte, als seine Natur hergeben konnte. Als die Revolution ausbrach, war er gleich im „Arbeitsrat für Kunst" zu finden. Er hoffte wohl, nun würde mancher Blütentraum reifen. Er hat sich immer sehr beunruhigt, sein Leben lang. Und hat einige Bilder hinterlassen, in denen Sonne ist. Er war letzten Endes wohl ein Kind, ohne den Mut zu haben es ganz zu sein. Es ist schmerzlich an ihn zu denken, an den Menschen und an den Künstler.

K. Sch.

BERLIN

Eine Ausstellung von Machwerken der „Dadaisten" im *Graphischen Kabinett* während dreier Tage Ende April hatte mehr Zulauf als irgendeine Ausstellung bedeutender Kunstwerke in letzter Zeit gehabt hat. Auch die „Spitzen der Behörden" sollen dagewesen sein. Und zu jeder Stunde gab es lautes Gelächter angesichts dessen, was die Aussteller zusammengeleimt hatten. Doch ist es wahrscheinlich, dass die Besucher nicht zuletzt gelacht haben; es sieht vielmehr aus, als ob sich die Männlein und Weiblein vom „dadaistischen Zentralrat" mit einigem Erfolg über das Publikum lustig machen. Vielleicht nicht mit vollem Bewusstsein. Der Vorgang ist wohl so, dass schwächliche Menschen über ihre eigene Nichtsnutzigkeit in Verzweiflung geraten und in einem müssigen Spiel mit leeren Möglichkeiten, in Versuchen, wie weit man wohl gehen kann, Betäubung suchen. Sie sollten sich Dupisten nennen und Palmström zu ihrem Häuptling machen. Aber dazu wäre etwas nötig, das sehr unzeitgemäss ist: Selbstironie.

❋

Im *Kupferstichkabinett* ist eine höchst lehrreiche Ausstellung von gut gewählten graphischen Blättern neuerer deutscher Maler eröffnet worden. Die Thatsache sei nur kurz angezeigt, weil die Ausstellung zum Anlass einiger grundsätzlicher Betrachtungen über die neue Graphik gemacht werden soll.

❋



A. KUBIN, SCHLACHTWAGEN

ANTWORT AN LUDWIG JUSTI

Sehr geehrter Herr Professor,

in dem an mich gerichteten „Offenen Brief", den Sie in der „Kunstchronik" vom 9. Mai veröffentlicht haben, stellen Sie sich den Lesern als ein zu Unrecht, als ein wohl mehr aus persönlichen als aus sachlichen Gründen von mir Verfolgter vor. Sie schlagen zurück und werfen mir Unsachlichkeit, Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl, absichtsvolle Inkonsequenz und wohl gar noch schlimmeres vor. Sie können sich offenbar nicht vorstellen, dass man Sie Ihrer Leistung wegen bekämpft, Sie meinen, es müsse letzten Endes auf persönliche Antipathien hinauslaufen.

Diese Auffassung charakterisiert eine Denkweise, sie bezeichnet eben das, was ich bekämpfe: Ihre Unfähigkeit, irgend etwas, sei es nun Kunst oder Kritik, seien es Menschen oder eine geistige Thätigkeit, unpolitisch zu begreifen.

Der Fleiss, womit Sie meine Schriften durchstöbert und darin Jagd auf scheinbare Widersprüche gemacht haben, ist gross. Doch können nicht einmal Ihre Ansprüche mit dem Ergebnis zufrieden sein, so listig Sie auch vorgegangen sind. Sie wollen beweisen, ich hätte einst die Begabung des Schriftstellers Hugo von Tschudi als so bedingt hingestellt*, und ich hätte einige der Erwerbungen, die in seine Amtszeit fallen, so absprechend kritisiert**, dass es inkonsequent sei, Tschudis Gesamtleistung laut zu rühmen — wenn mein schlimmer Zweck nicht eben wäre, Ihnen um jeden Preis am Zeug zu flicken. Es ist eine alte Erfahrung, dass einem von Leuten, deren Gedankengänge in jeder Lage diplomatisch bleiben, eben die Fälle als gravierend vorgehalten werden, wo man ganz ohne Nebenabsicht gewesen ist (verstehen Sie, was ich meine?) und wo man sich am meisten um Objektivität und Aufrichtigkeit bemüht hat. Dem Unbefangenen beweisen Ihre Ausführungen, dass ich auch vor Tschudi nicht Halt gemacht habe, als es galt, Thatsächliches festzustellen. Bewunderungswürdig ist es eben, dass Tschudi, trotz der Bedingtheiten seines Wesens — wir alle sind bedingt, es kommt nur darauf an, Herr Professor, es zu wissen und danach zu handeln — die Nationalgalerie zur besten deutschen Sammlung moderner Kunst gemacht hat. Nur Sie sehen in meinen Urteilen über Tschudi Widersprüche; dem urteilsfähigen Leser beweisen Sie das Gegenteil dessen, was Sie beweisen wollen. Mein Aufsatz über die neue Hamburger Kunsthalle im Maiheft von „Kunst und Künstler" kann Sie belehren, wenn Sie belehrbar sind, wie ich mich auch von meiner Liebe zu Lichtwark nicht habe zurückhalten lassen, festzustellen, was in seiner letzten wichtigen Arbeit verfehlt ist. Ich darf eben Persönliches nie Einfluss gewinnen lassen, wenn ich das Recht behalten will, öffentlich zu urteilen. Hätte ich die Kritik Tschudis und Lichtwarks aus Verehrung für diese beiden Männer unterdrückt, so hätte ich gehandelt — wenn auch aus anderen Motiven —, wie Sie mir vorwerfen, ich handle gegen Sie: unsachlich. Sie wollen um der Sache willen von mir geschont sein; ich bin, im Gegenteil, der Meinung, dass ich um der Sache willen nicht einmal einen Tschudi oder Lichtwark schonen darf. Und ich will Ihnen persönlich gern beweisen, wenn es Sie interessiert, dass ich um der Sache willen mich selbst auch nicht schone. Das Leben ist kurz, die Kunst aber ist lang.

Sie stöbern weiter und drucken kritische Äusserungen von mir über Ihre frühen Ankäufe ab*. Mit diesen Zitaten beweisen Sie aber nur, dass ich Ihrer Thätigkeit zugestimmt habe, solange es sachlich möglich war. Sie wollen freilich anderes beweisen; Sie möchten den Leser glauben machen, bis 1912 hätte ich Sie gut behandelt, seit 1913 aber „von einem bestimmten Augenblick an" schlecht. Dieses soll ja nun wohl eine richtige Insinuation sein. Wenn es so ist, dürfen Sie aber nicht in Andeutungen reden. Wo es sich um eine Frage der Ehre des Gegners handelt, müssen Sie alles sagen, oder Sie dürfen nichts sagen. Verdächtigende Andeutungen solcher Art sind im übelsten journalistischen Stil.

In der Sache haben Sie insofern recht, als wirklich ein bestimmter Augenblick für mein Urteil über Sie entscheidend geworden ist. Das war bei der Eröffnung der umgebauten Nationalgalerie. Sie hätten Ihre Zitate aus meinen Schriften erweitern und nachweisen können, dass ich einst Ihren Plänen zum Umbau der Nationalgalerie, ja dass ich eigentlich allen Ihren Plänen immer zugestimmt, und dass ich die verwirklichten Ideen dann bekämpft habe. Wenn mir etwas vorzuwerfen ist, so ist es dieses: dass auch ich zu sehr Ihren Projekten vertraut habe, dass ich mich von Ihren geschickt vorgetragenen Absichten habe bestechen lassen. Der „bestimmte Augenblick", von dem ab ich Ihre Thätigkeit in einem neuen Licht gesehen habe, ist der Tag, an dem ich in den neuen Räumen der Nationalgalerie schaudernd sah, was Sie angerichtet haben, als ich erkannte, dass Sie in keiner Weise können, was Sie wollen. Seit diesem Tag bin ich auf Ihre Pläne zur Aktualisierung der Nationalgalerie nicht mehr hereingefallen. Die Ereignisse aber haben meinem Misstrauen recht gegeben.

Der Streit darum, was Qualität sei, ist in der That nicht auszutragen. Überlassen wir die Entscheidung der Zeit. Unser beider Urteile sind ja festgelegt. Wie ich Ihnen das Qualitätsgefühl bestreite, haben Sie das Recht, meine Urteilsfähigkeit anzugreifen. Es bleibe den Kunstfreunden überlassen, wem sie zustimmen

* K. u. K., XII., S. 184.

** In meinem Buch „Die Nationalgalerie".

* Ebenfalls in meinem Buch „Die Nationalgalerie".

wollen oder ob sie unser beider Urteil misstrauen. Immerhin giebt es Thatsachen, die auf die Unsicherheit nicht nur Ihres Qualitätsgefühls, sondern auch Ihrer Ankaufspolitik ein helles Licht werfen. Ich erwähne nur den seltsamen Umstand, dass Ihrem Vertreter im Jahre 1915 das Bildnis Ferdinand von Rayskis, das sich unter den Neuerwerbungen befindet, für 4000 Mark vergebens angeboten worden ist und dass das Bild ein paar Jahre später für den neunfachen Preis etwa gekauft worden ist, nachdem es in der Ausstellung bei Paul Cassirer öffentlich gezeigt worden war. Und ich erwähne den noch seltsameren Umstand, dass ein paar der schönsten Bilder von Karl Schach, die die Nationalgalerie besass, an einen Hamburger Sammler „abgegeben" worden sind, dass sich die Galerie also selbst, ich weiss nicht, für welchen Gegenwert, zweier in ihrer Art unersetzlicher Bilder beraubt hat. Dieses aber sind nicht die einzigen mir bekannten Symptome einer Unsicherheit, die nun doch schon beweisbar wird. Ich könnte gut und gern, wenn ich so boshaft wäre, wie Sie annehmen, dass ich es sei, in zwei Heften die Anekdotenecke von „Kunst und Künstler" mit Justi-Anekdoten füllen.

Sie wehren sich dagegen, Tschudi „leise aber deutlich" diskreditiert zu haben. Ich freue mich, dass Sie die Absicht bestreiten. Von „Brunnenvergiftung" dürfen Sie aber nicht sprechen. Kein Mensch, der mich und meine Thätigkeit kennt, glaubt, dass ich imstande bin, heimtückisch Gift zu legen. Was Sie auf Seite 9 und 10 Ihrer Denkschrift über Tschudis Thätigkeit sagen, was Sie sonst von seinen Misserfolgen erzählen, ohne dem die positive Leistung in ihrer ganzen Bedeutung entgegenzusetzen (wo thäten Sie es?), und wenn Sie endlich mit diesen Worten resumieren: „In München hatte Tschudi dann die Genugtuung, frei zu sein und zeigen zu können, was er für die Nationalgalerie geleistet hätte, wenn er da ebenso unbeschränkt gewesen wäre," so wirkt das alles auf mich wie eine politische Färbung der Thatsachen. Sie dürften Tschudi öffentlich scharf kritisieren, wenn Sie den Beruf fühlten, Sie hätten auch zum Minister absprechend über Ihren Vorgänger berichten dürfen, aber Sie durften nicht so, wie Sie es gethan haben, in einem orientierenden Privatdruck zur Presse sprechen. Ich lehne es entschieden ab, dass Sie meine öffentliche Rezension der Tschudischen Schriften auf eine Stufe stellen mit dem, was Sie in einer „Handschrift" sagen. Wenn Sie ausrufen: „Und der Mann, der das geschrieben hat, wagt es....", so „wage" ich Ihnen zu sagen, dass es Unterschiede giebt, die der Leiter der ersten deutschen Galerie moderner Kunst kennen sollte, dass eine öffentliche Rezension von Schriften, die jedermann nachprüfen kann, nie brunnenvergiftend ist, dass Informationen für die Presse jedoch, die die Leser nicht nachprüfen können, die aber verteilt werden, um öffentlich besprochen zu werden, niemals zweideutig sein dürfen. Jenes ist eine Frage publizistischer Aufrichtigkeit, dieses ist eine Frage kollegialer Gerechtigkeit.

Sie sagen, Sie seien missverstanden, und ich will es gern glauben. Schuld an diesem Missverständnis aber ist, was ich Ihnen überhaupt vorwerfe: dass Sie künstlerische Fragen politisch denken. Sie passten eigentlich — verzeihen Sie das harte Wort — gut zu Wilhelm dem Zweiten. Nicht nur, weil Sie den Geschmack des Kaisers trafen, als Sie Menzels Bilder in Boudoirs von Grün und Gold hängten und Böcklins und Feuerbachs Werke in Räume, die die Besitzer von Weinrestaurants für repräsentativ halten mögen, nicht nur weil Sie Ihre Ankaufskommission von einem Prinzen präsidieren liessen und auch sonst den Einfluss beteiligter und unbeteiligter Personen virtuos zu benutzen verstanden haben, sondern vor allem, weil Sie grundsätzlich ein Mann des „Betriebs" sind, ein Mann, dem alles, selbst ein offener Brief, unmerklich in's Reklamehafte geräth. Sie erwärmen sich zur rechten Zeit für ein Kriegsmuseum, lassen den Plan fallen, wenn die Zeiten sich ändern, ersetzen den Kunstprinzen geschwind durch Künstler, die im Geruch stehen, „revolutionär" zu sein und politisieren in Ihrem Aktualitätsdrang fortgesetzt die Ihnen unterstellte Galerie, wo doch das Museum, jenseits aller Politik, der Kunst dienen sollte. Dieses ist es, weswegen ich Ihrem Treiben mit so grosser Besorgnis zusehe. Sie mögen auf einem anderen Posten ein wertvoller Arbeiter sein, ich bin sogar überzeugt, dass Sie es sein könnten; der Nationalgalerie aber werden Sie, wie Sie nun einmal geartet sind, verhängnisvoll. Das ist meine Überzeugung, die ich aus der aufmerksamen Beobachtung Ihrer Thätigkeit geschöpft habe, und Sie provozieren mich nun, sie mit dürren Worten auszusprechen.

Vielleicht widerspreche ich mit diesen Sätzen auch jetzt wieder mir selber. Was ist da zu thun? Es bleibt nur der Ausweg, den in solchem Fall zu wählen Heinrich Heine einmal einem Ludwig Justi seiner Zeit versprochen hat: in Zukunft werde ich, wenn ich über Sie schreiben will, vorher alle meine Schriften (ach!) durchlesen, damit ich um Gottes willen immer hübsch dasselbe sage.

Dieses versprechend, empfehle ich mich Ihnen

in Ergebenheit

Karl Scheffler.



ZEITGEMÄSS

In Wien hat ein Verleger eine Luxusausgabe des kommunistischen Manifestes auf handgeschöpftem Büttenpapier veranstaltet. In hundert numerierten Exemplaren. Ob die Blätter von den Wiener Kommunistenführern persönlich unterschrieben worden sind, war leider nicht zu erfahren.

MANIFEST DES DADAISTISCHEN REVOLUTIONÄREN ZENTRALRATES

„Der Zentralrat tritt ein für: a) die öffentliche tägliche Speisung aller schöpferischen und geistigen Menschen auf dem Potsdamer Platz (Berlin); b) die Verpflichtung der Geistlichen und Lehrer auf die dadaistischen Glaubenssätze; c) den brutalsten Kampf gegen alle Richtungen sogenannter geistiger Arbeiter (Hiller, Adler), gegen deren versteckte Bürgerlichkeit und gegen den Expressionismus und die nachklassische Bildung wie sie vom Sturm vertreten wird; d) die sofortige Errichtung eines Staats-Kunsthauses und für die Aufhebung der Besitzbegriffe in der neuen Kunst (Expressionismus), der Besitzbegriff wird vollkommen ausgeschaltet in der überindividualen Bewegung des Dadaismus, der alle Menschen befreit; e) Einführung des simultanistischen Gedichtes als kommunistisches Staatsgebet; f) Freigabe der Kirchen zur Aufführung bruitistischer simultanistischer und dadaistischer Gedichte; g) Errichtung eines dadaistischen Beirats in jeder Stadt über 50000 Einwohner zur Neugestaltung des Lebens; h) sofortige Durchführung einer grossdadaistischen Propaganda mit 150 Zirkussen zur Aufklärung des Proletariats; i) Kontrolle aller Gesetze und Verordnungen durch den dadaistischen Zentralrat der Weltrevolution; k) sofortige Regelung aller Sexualbeziehungen im international-dadaistischen Sinne durch Errichtung einer dadaistischen Geschlechtszentrale."

GUTER RAT FÜR „—ISTEN"

Zu einem reichen jungen Mann, der ihn bat, ihm das Mittel zu nennen, Talent zu haben, sagte Degas: „Demandez à votre père qu'il vous en achète."

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Neue Aufgaben der Baukunst. Sechstes Heft des „Aufbau". Von Walter Curt Behrendt, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Tänzerinnen von Paul Nicolaus. Delphin-Verlag, München.

Das Leiden Christi, mit der Passion von A. Dürer und neuer Einleitung von Jaro Springer, Holbein-Verlag, München.

Gottfr. Aug. Bürger, Wunderbare Reisen des Freiherrn von Münchhausen. Mit den Holzschnitten von Gustav Doré nach den Originalstöcken. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Drei Bücher über Maler: 1. Murillo, 2. Leibl, 3. Wilh. Busch. Delphin-Verlag, München.

Der Geist der neuen Volksgemeinschaft. Herausgegeben von der Zentrale für Heimatsdienst. Berlin, S. Fischer, Verlag.

SIEBZEHNTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



TAMAGNINI, MARMORBÜSTE DES ACELLINO SALVAGO
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM



GLOSSE

VON

KARL SCHEFFLER

Man hat es oft als Vorteil gerühmt, dass Deutschland in den Hauptstädten seiner Bundesstaaten und in den grossen Provinzhauptstädten viele Kulturzentren besitzt; und man hat auf das alte Holland, auf das Italien der Renaissance gedeutet, um zu beweisen, dass solche Dezentralisation geeignet sei, ein ganzes Volk mit künstlerischer Kultur bis in die Tiefen zu durchdringen. Daneben haben sich aber auch Stimmen vernehmen lassen, die einer alles geistige Leben an sich ziehenden und wieder ausstrahlenden Reichshauptstadt in Deutschland das Wort geredet haben; sie vertraten die Idee der Zentralisation und führten dafür Städtenamen wie London oder Paris an. Man mag hierüber denken wie man will: die Kultur kann auf beiden Wegen gefördert werden; notwendig aber ist es in jedem Fall, dass ein Volk sich für eines von beiden entscheidet. Dieses hat das deutsche Volk bis heute noch nicht fertig gebracht. Es will beides zugleich. Berlin ist in den letzten Jahrzehnten immer mehr Reichshauptstadt im Sinne der Zentralisten geworden; zugleich aber sind auch die Kulturzentren der Provinzen und Einzelstaaten mächtiger geworden, und haben in ihrem Machtgefühl, vor allem in Süden und Westen, einen Kampf gegen Berlin eröffnet. Es ist dabei ja viel Bewegung entstanden, aber es hat sich auch über ganz Deutschland eine Gesinnung verbreitet, die man als eine Gesinnung des unlauteren Wettbewerbes bezeichnen kann. Was der rapid gewachsenen Grossstadt Berlin im Reich Schlechtes nachgesagt wird, ist im wesentlichen richtig; schlimm ist es nur, dass auch die Dezentralisationsbestrebungen sozusagen nach Berliner Methoden betrieben werden. Das heisst: es wurde und wird in den grösseren Städten des Reichs die Kulturarbeit gar zu oft als „Betrieb" organisiert. Wobei die kleineren Städte naturgemäss hinter Berlin zurückbleiben müssen, weil in Berlin eine viel grössere Menge von Stoff aufgehäuft ist.

Der Vorgang in einer Provinzstadt, die zu Wohlstand gekommen ist, spielt sich ungefähr so ab. Ein lokales Kunstleben giebt es kaum, und der polytechnisch akademische Kitsch herrscht in Architektur, Plastik und Malerei auf der ganzen Linie. Das empfinden einige

junge Söhne der Stadt, die in einem moderneren Milieu zeitweise gelebt haben, als schmachvoll. Sie gründen einen Verein, veranstalten Ausstellungen von Werken der wildesten jungen Künstler von nah und fern, erregen damit den Bürger und fühlen sich als Hechte im Karpfenteich. Nun fassen auch die jungen Künstler der Stadt, die mit sich selbst nirgends hin wussten, Mut; sie haben einen Mittelpunkt gefunden, sie werden angesichts der Expressionisten- und Kubistenausstellungen dreist, passen sich an, ja gehen über die Vorbilder wohl gar hinaus, und es dauert nicht lange, so nennt die Stadt eine „Sezession" ihr eigen. Nun stellt es sich heraus, dass auch eine Zeitschrift gegründet werden muss, oder es entstehen wohl gar zwei bis drei sich überbietende Zeitschriften. In ihren Spalten erscheint die Stadt, die bisher überhaupt kein nennenswertes Kunstleben hatte, mit einem Male als ein deutscher Kulturmittelpunkt. Es bilde sich Berlin nicht ein, weiter fortgeschritten zu sein; im Gegenteil, man malt, meisselt und baut viel freier, man macht die Ausstellungen viel konsequenter expressionistisch in der Provinzzentrale. Vom akademischen Kitsch springt man mit einem kühnen Satz zum Ganzmodernen; alles, was an Werten dazwischen liegt, das eigentlich Bedeutende, das in den letzten Jahrzehnten geschaffen worden ist und wovon man in dieser Stadt von fern doch erst gehört hat, wird behandelt als sei es nicht vorhanden.

*

Der Ehrgeiz kann aber auch eine vorhandene Schule benutzen. Das thut er, zum Beispiel, eben jetzt in Weimar.

Walter Gropius ist als Architekt nicht uninteressant, als Persönlichkeit nicht unerheblich. Aber er ist ein Fanatiker mit dem speziell deutschen lehrhaften Einschlag. Er leitet in Berlin den „Arbeitsrat für Kunst", aus dessen Reihen bisher ein vernünftiger Rat noch nicht, wohl aber schon mancher Unsinn hervorgegangen ist. Als Architekt hat er mit richtigem Instinkt die zeitgemässe Idee von der Zukunft des Handwerks aufgenommen und will diese Ideen im grossen Stil nun verwirklichen, nachdem er Leiter der vereinigten ehemaligen Hochschule für bildende Kunst und der Kunstgewerbeschule in Weimar geworden ist. Die so erweiterte Kunstschule nennt er das „Staatliche Bauhaus". In seinem freigiebig verteilten Programm spricht er von einer neuen Synthese aller Künste und verkündet „das Endziel aller bildnerischen Thätigkeit ist der Bau!" Liest man die Leitsätze, so glaubt man sich in die Zeit der Romantiker versetzt, mittelalterliche Ideen klingen an, man denkt an Bauhütten oder gar an Klosterkultur, und zugleich wächst vor dem geistigen Auge wieder einmal das „Gesamtkunstwerk" empor. Und um diese romantischen Übertriebenheiten zu rechtfertigen, wird das Wort Handwerk missbraucht, ein Wort, mit dem nun doch einmal Begriffe wie gesunde Vernunft, Bescheidenheit, Sachlichkeit und vor allem der Wille zu einer von krankhafter Hirnthätigkeit befreiten Arbeit der Hände unlöslich verbunden sind. Gropius nimmt die Dinge offenbar heilig ernst. Weniger Heiligkeit wäre aber wünschenswert, wenn dafür nüchterne Vernunft eingetauscht würde. Wie man hört, hat der neue Mann, der die Stadt Goethes schnell wieder zu einem Kulturmittelpunkt machen möchte, den Maler Lyonel Feininger und einige Künstler ähnlichen Schlags als Lehrer berufen. Handwerk, Werkstatt, Bauhaus und Feininger! Was es mit den absichtsvollen kubistischen Gebilden dieses von einem falschen Ehrgeiz in die Gebiete der Sensationstheorie verlockten ehemaligen Witzblattzeichners auf sich hat, konnte man eben jetzt in einer Berliner Ausstellung sehen.* Ein kleines Talent, das so thut als ob . . . Ein von Moden Abhängiger; und nicht einmal ein besonderer Geschmack. Was soll, was kann bei solchem Thun in Weimar werden? Es wird ein Wort, das uns Rettung bringen kann, das Wort Handwerk, ad absurdum geführt, bevor das deutsche Volk noch weiss, dass darin Rettung enthalten sein könnte.

Pathetischer Schwarmgeist! Sieht man aber genau zu, so ist gegen früher kaum etwas Wesentliches geändert. Eine ganz neue Gesinnung scheint am Werk; und ist doch immer noch die alte Gesinnung der Wilhelmischen Zeit. Immer steht die Unternehmungslust noch im Zeichen des Betriebs, immer ist das Tempo, ist der Kulturehrgeiz noch emporkömmlingshaft. In der besten Meinung von der Welt werden fruchtbare Ideen ruiniert, weil romantische Grossmannssucht sie bis nächsten Donnerstag verwirklichen will. Es wäre an der Zeit gewesen, die vollkommen überflüssige Hochschule für bildende Kunst und die seit van de Veldes Abgang, ja schon vorher ebenfalls unnötige Kunstgewerbeschule in Weimar aufzulösen. Was soll dieses Kunstschulwesen in Städten, wo kein Bedürfnis dafür ist! Die Anstalt in Weimar wird zum Piedestal für das Wollen eines eigensinnigen Ideologen; dafür ist der Aufwand doch wohl zu gross.

O Gott, was sind das für Menschen im republikanischen Deutschland dieser Tage! Mit einem „monumentalen" Pathos, in dem weder Lächeln noch bescheidene Vernunft, weder Lebenskenntnis noch Sinn für Maass einen Platz findet, regieren sie päpstlich die Kultur! Vernichten mit wenigen Worten und Federstrichen Wertvolles und sind doch nicht imstande, selbst den kleinsten Wert für die Dauer zu schaffen! Dieses ist nicht die Erneuerung, kann sie nicht sein. Die wahre Wiedergeburt sieht anders aus.

* Im „Graphischen Kabinett".



G. M. CAVALLI (?) BRONZEBÜSTE DES KARMELITERGENERALS GIO. BATT. SPAGNOLI
KOPIE DER ALTEN EINRAHMUNG. BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

RAHMEN UND SOCKEL
IN ITALIEN
ZUR ZEIT DER RENAISSANCE

VON

WILHELM VON BODE

(Schluss)

Wie die Bilderrahmen, so erhielten in Italien, zur Zeit der Renaissance, auch die Sockel der Büsten ihren Abschluss nach unten, ihre Form und ihren künstlichen Schmuck nach dem Platz, für den die Büsten bestimmt waren. Dass feste Plätze innerhalb der Architektur für die Aufstellung der Porträtbüsten zur Gewohnheit wurden: in Florenz auf dem Gesims des Kamins oder der Zimmerthür, in Bologna in der Lunette des Hausportals, gelegentlich auch als Mittelpunkt eines Grabmonuments, ermöglichte eine stilvolle und doch vielseitige Ausbildung des Sockels der während des ganzen

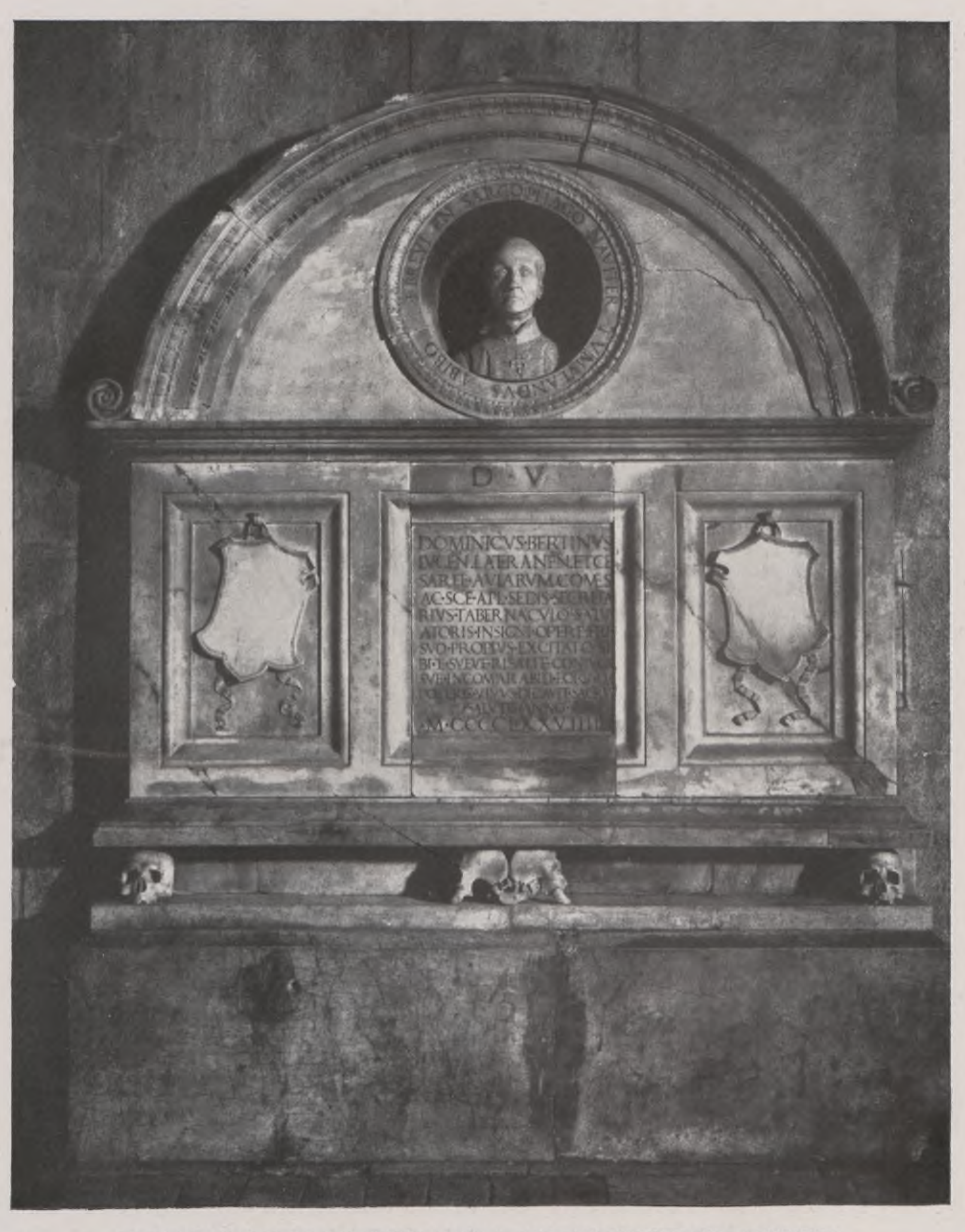
gleich mit anmodelliert wären; daraus können wir auch auf die Form der besonders gearbeiteten Sockel einen Schluss ziehen. Freilich nur mit Vorsicht, da uns aus der Renaissancezeit, etwa zwischen 1430 (wo zuerst Porträtbüsten auftreten) und 1530, kaum mehr als etwa zweihundert Büsten, Idealbüsten und Ausführungen in Stuck eingerechnet, erhalten sind, und unter diesen haben nur ein paar Dutzend solche aus dem Material der Büste gleich angearbeitete Sockel.

Die grosse Mehrzahl der uns erhaltenen Büsten ist florentinischen Ursprungs; sie stammen namentlich aus den Werkstätten der berühmten Marmorbilder Desiderio, Rossellino, Benedetto da Majano und besonders von Mino da Fiesole. Alle diese Büsten haben, wenn überhaupt, nur einen ganz schmalen schmucklosen Sockel, so dass sie zweifellos noch einen grösseren in Holz oder gelegentlich auch in Marmor gearbeiteten, reicher geschmückten Untersatz erhielten, in den sie eingelassen oder auf den sie aufgestellt wurden. Ein Beispiel bietet die künstlerisch unbedeutende Marmorbüste Papst Pauls II. über einer Thür im Palazzo Venezia zu Rom, ein anderes die Büste des Stifters am grossen lavabo in der Certosa zu Pavia; beide mit ihrem alten kräftig profilierten Marmoruntersatz. Ein besseres Urteil gestatten künstlerisch wirklich bedeutende Büsten, bei denen die Sockel gleich mitgearbeitet sind, wie die Tonbüste der heiligen Katharina von Siena von Benedetto da Majano, die frühe Knabenbüste in Papiermasse und Lauranas Mamorbüste der Beatrix von Aragon, sämtlich in unserer Sammlung, deren Abbildungen wir nebenstehend geben. Wo wie hier die Büste nur bis an die Brust gesehen ist, ist



MINO DA FIESOLE, GRABMAL DES BISCHOFS SALUTATI MIT DER BÜSTE DES BISCHOFS IM DOM ZU FIESOLE

Quattrocento fast regelmässig unten glatt abgeschnittenen Büste. Um auf ihrem hohen Platz zur Geltung zu kommen, bedurfte sie eines Untersatzes, eines Sockels. Über Form und Schmuck desselben, der in der Regel aus Holz angefertigt gewesen sein wird, würden wir freilich fast ohne Kenntnis sein, da fast kein solcher Untersatz noch unter seiner ursprünglichen Büste erhalten ist, wenn nicht gelegentlich die Sockel gleich aus demselben Marmorstück wie die Büste gearbeitet oder bei Tonbüsten



M. CIVITALI, GRABMAL DES DOM. BERTINI, IM DOM ZU LUCCA, MIT DER BÜSTE DES VERSTORBENEN



ART DES ANT. ROSSELLINO, BEMALTE TONBÜSTE DER HL. ELISABETH MIT DEM ORIGINALSOCKEL IN HOLZ

der Sockel regelmässig hoch, um die Büste bei höherer Aufstellung mehr herauszuheben. Hat der Künstler dagegen die Büste bis unter die Brust genommen, wie in unserer Sammlung bei der Kolossalbüste Papst Alexander VI. oder bei der Büste der Teodorina Cibo — beide in Marmor, römische Arbeiten um 1500 —, so genügte ein niedriger bandartiger Sockel. Wieder andere originelle und nicht weniger reizvolle Lösungen haben gleichzeitig die Künstler in der Lombardei gefunden, wie Tamagninis Marmorbüste des Accellino Salvago in unserer Sammlung und die der Beatrice d' Este im Louvre beweisen. Einen vollen Begriff von der Wirkung der italienischen Renaissancebüsten von wirklich hervorragenden Künstlern bekommen wir aber doch nur, wenn ausnahmsweise die Büste noch an ihrem alten Platze steht. Das ist leider bei den für das Wohnzimmer gearbeiteten Stücken, also für die grosse Mehrzahl, überhaupt nicht mehr der Fall; nur noch bei einer kleineren Zahl von Grabdenkmälern, die uns zugleich den Beweis liefern, wie mannigfach die Lösungen gewesen sein müssen, welche die Künstler zu finden wussten, stehen die Büsten noch an ihrem alten Platz. Solche Denkmäler sind namentlich: Benedetto da Majanos bescheidenes Monument des Musikers Squarcialupi im Dom zu Florenz, Domenico Bertinis Grabmal von M. Civitali im Dom zu Lucca, Mantegnas Grab in S. Andrea zu Mantua sowie das Gegenstück, das Grabmal des Karmelitergenerals Battista Spagnoli, dessen Bronzebüste jetzt in unserer Sammlung sich befindet, vor allem Minos herrliches Grabmal des



FRANCESCO LAURANA, MARMORBÜSTE DER PRINZESSIN VON ARRAGON
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM



A. SANSOVINO (?), MARMORBÜSTE DER TEODORINA CIBO
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Bischofs Salutati im Dom zu Fiesole; alle noch mit den Büsten an ihrer Stelle und stets in anderer, eigenartiger Anordnung, wie die Abbildungen zeigen.

Die Hochrenaissance macht dieser Gestaltung und Aufstellung der Porträtbüsten in Italien und damit auch der eigenartigen Gestaltung der Büstensockel ein Ende. Wie sie im allgemeinen sich enger an die Antike anschloss, so nahm sie sich auch den Sockel der römischen Büste (die Griechen kannten nur die Porträtstatue und die Herme) zum Vorbild; dies Vorbild ist seither bis in die neueste Zeit massgebend gewesen. Wenn unsere heutige Kunst den Sockel der Porträtbüste überhaupt fortlässt oder eine phantastische Missgeburt daraus macht, so liegt die Hauptschuld daran, dass heute der Künstler und meist auch der Besteller nicht weiss, wo und wie er die Büste aufstellen soll. Unsere Bildhauer sind daher bei der Gestaltung der Büsten und ihres Abschlusses in ähnlich ungünstiger Lage wie die Maler bei der Rahmung ihrer Bilder, solange die Gemälde nicht für einen bestimmten Platz und einen bestimmten Zweck, sondern für Ausstellungen, für Reklame und auf Lager gemalt werden. Wenn ich hier an einer Reihe von Abbildungen zu zeigen suchte, in welcher Weise eine glücklich veranlagte Zeit ihre herrlichen Kunstwerke noch besonders zu schmücken und zu feinster Wirkung zu bringen verstand, so habe ich dies wahrlich nicht in der Absicht gethan, darin Vorbilder zur Nachahmung für unsere heutige Kunst aufzustellen. Unsere Künstler müssen auch darin selbst ihren Weg zu finden suchen, wenn sie es auch nach meiner Überzeugung keineswegs unter Ausschluss jeder Tradition thun sollten. Zur Zeit fehlt ihnen aber noch die Basis dafür, die erst geschaffen werden muss. Ob sie die Revolution bringen wird, wie die hoffnungsfrohe Jugend selbst in dem zertrümmerten Deutschland so zuversichtlich erwartet? Die Kunst von heute erscheint mir als das Ausleben der vorausgehenden Kunst, wenn auch mit der Absicht und hoffentlich auch mit den Keimen zu einer neuen Kunst, die erst kommen kann, wenn nicht mehr so viel Absicht, nicht mehr so viel subjektiver „Stilwille" unsere Künstler beseelt.





BENEDETTO DA MAJANO, BEMALTE TONBÜSTE DER HL. KATHARINA VON SIENA MIT ANMODELLIERTEM ORIGINALSOCKEL



REMBRANDT, AUSSENSEITE DES WALLS BEI DEM ST. ANTHONIESTHOR
ZEICHNUNG, SAMMLUNG J. P. HESELTINE

MIT REMBRANDT IN AMSTERDAM

VON

FRITZ LUGT

DEUTSCH VON ERICH HANCKE

Trug unsere vorige Wanderung* längs der sich schlängelnden Amstel mit ihren beschatteten Plätzchen einen intimen Charakter, so soll uns jetzt ein Streifzug in anderer Richtung über einen hohen Deich führen, wo ein belebender Seewind uns erfrischt.

Um die natürliche Beschaffenheit unserer Umgebung gut zu verstehen, müssen wir uns von der Lage und dem Ursprung des zu beschreitenden Deiches Rechenschaft geben. Thatsächlich wohnte Rembrandt in der St. Anthoniesbreestraat an eben diesem Deiche, dessen Charakter wir erst vor dem Thor im Gegensatz zu dem tiefer gelegenen Land erkennen werden. Der Deich dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach älter sein als die Stadt Amsterdam; denn er bildet einen unentbehrlichen Schutz gegen die unruhige Zuidersee und das offene Ywasser. Von der Vecht, bei Muiden, läuft er ohne Unterbrechung bis Amsterdam, tritt dort zu Rembrandts Zeit durch die St. Anthoniespoort in die Stadt ein, setzt sich in der St. Anthoniesbreestraat fort (1435 wird bereits die St. Anthoniessluis, bei Rembrandts Haus, genannt), geht dann über den Nieuwmarkt (die ältere St. Anthoniespoort) und weiterhin in Windungen über Zeedijk (dessen Name deutlich

* Ein Kapitel aus dem eigenartigen, aufschlussreichen Buch eines Holländers, das in deutscher Übersetzung im Verlag Bruno Cassirer erscheinen wird.



J. VAN DER HEYDEN, AUSSENSEITE DES ST. ANTHONIESTHORS
ZEICHNUNG, SAMMLUNG DES TEYLER-INSTITUTS, HAARLEM

an den alten Zustand erinnert), Warmoesstraat, Vijgendam, Nieuwendijk und Haarlemmerdijk, um sich über Sloterdijk, Halfweg und Spaarndam bis Velsen fortzusetzen. Der Deich durchzieht also viele Ortschaften und wechselt infolgedessen häufig seinen Namen, ein Umstand, der dem Verständnis des Zusammenhanges nicht günstig ist, wie denn dieses Verständnis dem Amsterdamer im zwanzigsten Jahrhundert in der Regel abgeht.

Wir beschränken uns jetzt auf den Teil, der sich von Rembrandts Hause in der St. Anthoniesbreestraat bis in die Nähe von Diemen erstreckt und, je nachdem man näher an dem einen oder anderen dieser beiden Orte war, St. Anthonies- oder Diemerdijk genannt wurde. Es ist derselbe Teil, der gegenwärtig fast ausschliesslich Zeeburgerdijk heisst.

Der Leser versetze sich nun in die Zeit um 1650. Wir gehen von Rembrandts Hause rechts die Strasse hinauf bis zur St. Anthoniespoort, die an ihrem Ende steht, und die Rembrandt 1636 noch hat bauen sehen. Hier erinnern wir an die schöne Zeichnung im Britischen Museum, die die weite Aussicht von den Wällen am Thor über den Deich wiedergiebt, dem wir nun folgen wollen. Nun über die Brücke und durch das Brückentor, das man auf Rembrandts Zeichnung sieht, und wir stehen auf dem belebten Deiche. Hier ist ein ewiges Kommen und Gehen, denn der Deich bildet die älteste Landverbindung mit Diemen, Muiden und Weesp. Ein ausführliches und schönes Bild von Jan van der Heyden in der Eremitage in Petersburg giebt von diesem Orte eine deutliche Vorstellung (Abb. S. 395); man erkennt darauf unter anderem links den Wall, wo Rembrandt, als er die Aussicht zeichnete, stand, und rechts ein Stück von der grossen Graupenmühle. Wenn wir für einen Augenblick in der Richtung der Amstel vom Wall herabsteigen und uns umkehren, so sehen wir das schöne Thor, wie es auf einer sorgfältigen Zeichnung von Jan van der Heyden in der Sammlung des Teyler-Instituts in Haarlem (Abb. S. 394) wiedergegeben ist.

Lassen wir nun die Amstel und gehen lieber an der anderen Seite des hohen Deiches, also in nördlicher Richtung, an einem niedrigeren Sommerdeiche, dem sogenannten Kadijk, entlang. Dieser ist jünger als der St. Anthoniesdijk, wenn er auch schon 1401 angelegt wurde, und hat lange bestanden; sein Andenken lebt in der Hoogte-Kadijk fort. Dieser kleine Deich bildet gewissermassen einen bescheidenen, in nördlicher Richtung laufenden Aussengürtel längs dieses Teils der Wälle und beschirmt in unzureichender Weise das meist mit Schilf bestandene Land zwischen den Befestigungen und dem St. Anthoniesdijk. Auf diesem niedrigen Teile steht denn auch kein einziges Haus; alle Wohnhäuser haben sich auf die Südseite des grossen Anthoniesdijks auf sicheres Gebiet zurückgezogen. Eine gute Vorstellung von diesem Abschnitt giebt eine Zeichnung von Waterloo aus dem Wurfbainschen Atlas im Stadt-Archiv in Amsterdam (Abb. S. 396). Wenn wir den Kadijk vom St. Anthoniesdijk aus entlang gehen, passieren wir zunächst das Bollwerk mit dem steinernen Bären und der grossen Mühle, sodann das zweite Bollwerk, wo sich seit 1617 die berühmte Goldlederfabrik



JAN VAN DER HEYDEN, DAS ST. ANTHONIESTHOR MIT UMGEBUNG, AUSSENSEITE VOM ST. ANTHONIESDIJK
ST. PETERSBURG, EREMITAGE



A. WATERLOO, VORLETZTES BOLLWERK UND RIJZENHOOFD
ZEICHNUNG, AMSTERDAM

von Hans le Maire befindet und schliesslich das Rijzenhoofd.

Von nun an stört kein Wall oder Bollwerk mehr die Aussicht, und wir geniessen hier einen herrlichen freien Blick über das weite Y mit seinen Schiffen. Rembrandt bittet uns jedoch, noch einige Schritte weiter zu gehen, ungefähr bis zu der scharfen Biegung des Kadijks, von wo wir, uns umkehrend, das abwechslungsreiche Stadtprofil, über dem von Rinnsalen durchschnittenen sumpfigen Vordergrund und dem blanken Y-spiegel in voller Schönheit geniessen. In der Mitte das Erdbollwerk Rijzenhoofd mit seiner Mühle, daneben die ost- und westindischen Packhäuser, die später vergrössert wurden, hier aber noch ihre ursprüngliche Gestalt zeigen, und die Schiffswerften, sodann, nach der Ferne zu feiner werdend, der Montelbaansturm, der Oudekerksturm und der Haringpakkersturm. Links verlieren sich die mit Mühlen besetzten Bollwerke, die man bis zur Blauwbrug verfolgen kann. Im Vordergrunde einige Figuren, die über den Kadijk hin wandern, und ein Haufen abgeschnittenes Schilfrohr, das hier im Überflusse wächst.

Diese charakteristische Aussicht hat Rembrandt in einer seiner schönsten Radierungen verewigt (B. 210, Abb. S. 397) und es ist in der That erstaunlich, dass man, irregeleitet durch das Spiegelbild des Abzuges, nicht eher darauf gekommen ist, dass Rembrandt die Stadt von diesem Punkte aus hat sehen müssen. Wenn Rembrandt eine derartige Radierung machen wollte, so dürfte er mit seiner präparierten Platte zu dem Thore hinausgegangen sein, das seiner Wohnung am nächsten lag und von wo aus er nur einen Weg von einer Viertelstunde zu machen hatte, um eine genügende Übersicht über die Stadt zu gewinnen. Bis heut suchte man stets an der Haarlemer- oder Westseite, obgleich Rembrandt, um dahin zu gelangen, die ganze Stadt in ihrer Breite hätte durchqueren müssen; auch hätte er dort, was sehr wichtig ist, keinen festen Boden gefunden, von dem er, am äussersten Bollwerk (dem Blauwhoofd) vorbei, die Vorderseite der Stadt am Y hätte sehen können! Überdies war das Blauwhoofd schon 1612 „ganz aus Hartstein aufgeführt", was bei dem vordersten Bollwerk auf der Radierung durchaus nicht der Fall ist.

Man sieht, der Abstecher, den wir vom St. Anthoniesdijk nach links unternommen hatten, war der Mühe wert. Aber wir finden hier nicht nur die Stelle wieder, wo eine der bekanntesten Radierungen von Rembrandt entstand: werfen wir einen Blick nach links, in südlicher Richtung, und vor uns liegt das Motiv einer seiner prächtigen Zeichnungen aus der Sammlung in Chatsworth (HdG. 846). Hinter dem Gerüst im Vordergrunde sehen wir, genau wie auf der Radierung, das sumpfige Schilf-



REMBRANDT, ANSICHT VON AMSTERDAM
RADIERUNG (SPIEGELBILD)

land. Es zieht sich bis zu einem Damme hin, an dem einige Häuser liegen. Diese Häuser bilden den Weiler Houtewaal, von dem bald die Rede sein wird, und der Damm ist der grosse St. Antoniesdijk, den wir am Stadttor verlassen hatten. Ein Vergleich mit der Zeichnung in Abb. S. 398 überzeugt uns von der Richtigkeit unserer Annahme; dieselben Häuser finden sich wieder, unter anderen links das Haus mit den drei Fensteröffnungen und der runden Dachluke und rechts das Haus mit dem hohen Dachfenster. Wo links die Ferne sich vertieft, wird, badend in Luft und Licht, grade noch die Mühle am Nieuwe Diep sichtbar, zu dem uns unser Weg demnächst führen soll. Wir kehren nun über den Kadijk zurück und erreichen ungefähr bei dem Tore wieder den grossen Deich. Während wir in dieser Richtung gehen, haben wir vor uns die Aussicht, die Rembrandt in seiner Zeichnung (HdG. 1061, Sammlung Heseltine) Abb. S. 393 dargestellt hat; man erkennt darauf in der Mitte deutlich den steinernen Bären mit den beiden Türmchen. Wir betreten den hohen Deich grade bei den Häusern, die ganz links auf der Zeichnung wiedergegeben sind, — dort fand auch van der Heyden den Vorwurf für sein Bild in Abb. S. 395 und schlagen den breiten Fahrweg ein, der über den Deich hin läuft. Vorläufig sehen wir nur zur Rechten, an der Innenseite des Deiches, ländliche Häuser und Gärten, aber gerade vor uns in der Ferne sind beide Seiten des Deiches mit einigen Häusern besetzt. Diesen Punkt, die „Nachbarschaft Houtewael", erreichen wir in einer Viertelstunde Gehens. Eine der schönsten Zeichnungen von Rembrandt hat die Aussicht, die sich uns auf unserer Wanderung bietet, verewigt, Abb. S. 398.

Houtewaal, dessen Andenken jetzt, nach zweieinhalb Jahrhunderten, so gut wie verschollen ist, ist ein Weiler, der schon 1387 genannt wird und ursprünglich Olde- oder Oudewaal, auch Oetenwaal hiess. Bei der Erweiterung der Stadt um 1660 wurde es zum Untergang verurteilt, blieb jedoch noch einige Jahre unangetastet und schliesslich erstand an dieser Stelle ein Bollwerk, in dem der Namen Outewaal fortlebte. Ein vergessenes Bauernhäuschen schleppte seine Existenz noch bis 1721 hin. In ihrer guten Zeit war diese „ergötzliche Nachbar-



REMBRANDT, HOUTEWAAL VON WESTEN
ZEICHNUNG, FREDERIK MÜLLER & CO, AMSTERDAM

schaft" ein beliebtes Wanderziel für die Amsterdamer, die sich „vielfach dieserorts damit erlustigten die weite Aussicht über das Y und Zuiderseewärts nach den Waterländischen Dörfern oder über die grasigen Kleeweiden von Amstelland zu geniessen. Wie man sich bei einem Ausflug nach dem Overtoom oder dem Molentji an der Amstel in der Regel an einer Fischmahlzeit gütlich that, so scheint in Houtewaal der Rahm eine Anziehungskraft ausgeübt zu haben. Das lässt sich aus einigen Versen in Six van Chandeliers „des Amsterdamers Winter" ersehen, in denen er von dem wenig verlockenden Winterwetter und den grundlosen Wegen spricht:

Wer zieht wohl jetzt nach Houtewaal,
Zu Milch und Rahm und solchem Mahl?
Hat Klinker auch der Deich genug,
Man friert und kommt beschmutzt zurück.

Kommen wir zehn Jahre später hierher, so treffen wir einen alten Bekannten von Rembrandt als Pastor an, nämlich Reynier Engelen oder Ingels, den Rembrandt 1642 noch als Sergeant auf der „Nachtwache" porträtiert hatte.

Rembrandts Zeichnung, die wir hier abbilden (Abb. S. 398), ist ein Meisterstück der Kunst, mit wenig Mitteln viel zu geben; wie fühlen wir, trotz der knappen Andeutung des Terrains, dass wir auf dem Deich stehen. Rechts läuft an den Häusern entlang ein etwas tiefer gelegener Parallelweg, der „Unterdeich", der, wie wir bald auf anderen Zeichnungen und Radierungen sehen werden (und auch jetzt noch am Zeeburgerdijk bemerken können), den Deich bis nach Zeeburg begleitet. Links, wo die Häuser an der Aussenseite des Deiches mit ihren Balkons, deren einer angedeutet ist, eine schöne Aussicht nach der Stadt hin geniessen, liegt, vom Kadijk umzogen, das tiefe Land; erst ganz am Ende des Deiches bei den „Herbergen in der Bucht" (unter anderen der von 1675 bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein bestehenden Herberge Zeeburg) mündet der Kadijk wieder in den grossen Deich; dahinter fängt das Wasser des Y an. Auf der Zeichnung sieht man dort ein Schiff liegen. Eine der beiden Abbildungen in Rademakers Kabinett erleichtert hier den Vergleich.

Sind wir bis in den Weiler vorgedrungen, so sehen wir rechts einen tiefer gelegenen Weg abbiegen. Dieser, der sogenannte „Oetewaler Weg" (früher hiess er der „Geldlose Pfad") wird späterhin „Linnaeusstraat" getauft und führt bis an den Ringkanal des Watergraafs- oder Diemermeers, über den die „Oetewalerbrug" den Verkehr leitet.

Da wir auf unserm Heimweg Gelegenheit haben werden, durch das Meer zurückzukehren, so lassen wir diesen Oetewaler Weg jetzt rechts liegen und setzen unsre Wanderung in gerader Richtung auf dem Deiche fort. Unmittelbar hinter den letzten Häusern von Houtewaal passieren wir einen Deichabschnitt, der sich dem Ansturm des Y- oder Zuiderseewassers bald nicht mehr gewachsen zeigen wird. Aufgepeitscht von einem kräftigen Nordweststurm drückte hier das Wasser am 5. März des Jahres 1651 den Deich ein und überschwemmt durch die entstandene Öffnung und ein zweites Loch weiter hinauf bei den Herbergen alle innerhalb des Deiches gelegenen Ländereien und sogar das Diemermeer. Selbst in Amsterdam empfand man die leidigen nassen Folgen: das Wasser lief dort über den Nieuwmarkt, die Warmoestraet und den Nieuwendijk.

Für Abbildungen von solchen gewaltsamen Verwüstungen, wie Asselijn, Schellinks, Roghman und Nolpe sie gaben, liegt glücklicherweise jetzt noch kein Anlass vor; in anmutigem Gegensatze zu ihnen wird Rembrandt uns zeigen, wie friedlich es an diesem Deiche im Sommer aussehen kann. Houtewaal liegt also hinter uns, und erst jetzt können wir neben der Karte des Rijnlands aus dem Jahre 1647 auch die bei Visscher herausgegebene Karte benutzen, die erst nach der Erweiterung von 1660, die das Dörfchen einbezog und verschwinden liess, entstanden ist. Die Aussicht wird hier noch weiter als zuvor, und durch den unser Nichts verschlingenden Raum weht ein belebender Seewind, der alle Grillen aus unserem Kopfe verjagt. Das klare Licht eines Sommertages enthüllt jede Einzelheit der fernen Landschaft unter einem Himmel, der lauter Unendlichkeit atmet. Zweihundert Jahre später hatte sich hier kaum etwas geändert. Als der junge Vincent van Gogh in Amsterdam wohnte, ungefähr dort, wo zu Rembrandts Zeit das Rijzenhoofd lag, machte er bisweilen einen Spaziergang hierher. So schreibt er an seinen Bruder: „Bin auch wieder zur Zuidersee gegangen, das ist vierzig Minuten von hier, an einem Deiche entlang, von wo man überall Wiesen sieht und Bauernhöfe, die mich immer wieder an Rembrandts Radierungen erinnern" (12. Juni 1877). Was van Gogh nur ahnte, lässt sich jetzt beweisen. Wünscht jemand eine bleibende Erinnerung an diese Stelle, so möge er vorsichtig die zarte Radierung von Rembrandt zur Hand nehmen, die unter dem Namen: „Landschaft mit dem Milchmann" (B. 213), sich hoher Berühmtheit erfreut. Sie giebt mit zauberhafter Treue die Landschaft wieder, die auf halbem Wege zwischen Houtewaal und der Bucht vor uns liegt; diese Treue beruht ebensosehr in der genauen Wiedergabe der Einzelheiten der Landschaft, wie in der Wirkung des Lichts und der Atmosphäre, die uns das Gefühl geben, hier zu Hause zu sein. Man beurteile die Radierung vor allem nach ihrem ursprünglichen ersten Zustand, wo die unwesentliche Zuthat der Berge noch fehlt (infolge der vielen Schwärzen eignete sich dieser Zustand nicht gut für eine scharfe Reproduktion). Als Erkennungspunkte können hier die Herbergen hinten in der Bucht dienen, die ebenso in den Darstellungen des obenerwähnten Deichbruches vorkommen, und das niedrige Land ausserhalb des Deiches links, das



REMBRANDT(?), DER UNTERDEICH AM ST. ANTHONIESDIJK
ZEICHNUNG, STÄDELSCHES INSTITUT, FRANKFURT A. M.



REMBRANDT, AM ST. ANTHONIESDIJK
RADIERUNG (SPIEGELBILD)

durch den Kadijk eingeschlossen wird, auf dem eine Figur geht. In der Ferne das Y, und man ist sogar geneigt, darin noch dasselbe Schiff zu erkennen, das wir soeben auf der Zeichnung des Dorfes Houtewaal noch weiter im Hintergrunde liegen sahen. Auch erkennen wir rechts am Fusse des Deiches den Graben, der sich einige Male zu einem Teiche erweitert und daneben den in derselben Richtung laufenden, tiefer liegenden Weg. Fast dieselbe Stelle, allerdings ohne den Deich selbst, ist abgebildet auf einer Zeichnung von Rembrandt im Britischen Museum (Katalog Hind 101, HdG. 961, Abb. HdG. IV, 69 B.).

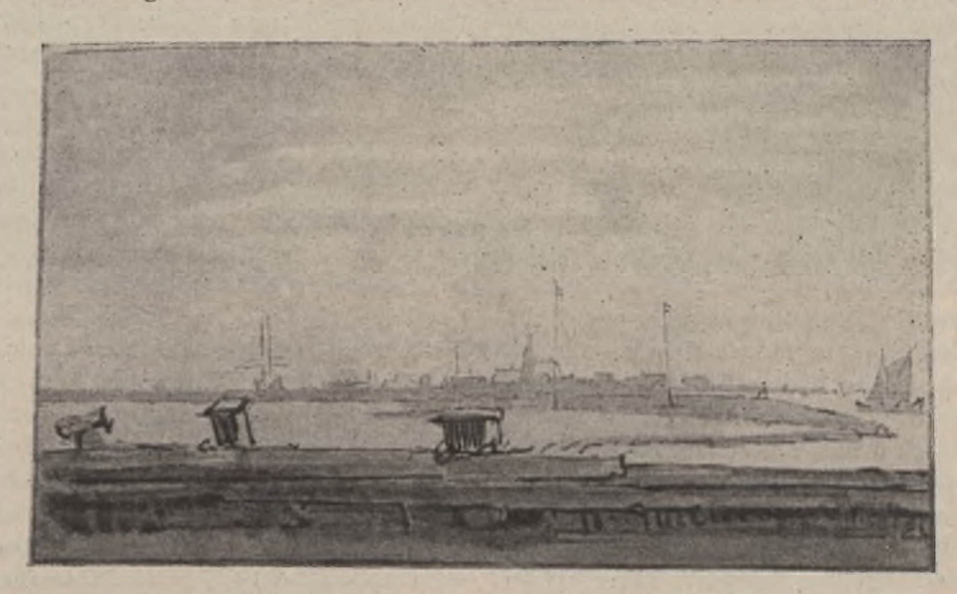
Es liegt unsres Erachtens kein Grund vor, warum man diese Radierung nicht ungefähr in das Jahr 1650 setzen sollte, das Entstehungsjahr des folgenden, verwandten Blattes (B. 224). Professor Six hat in „Oud-Holland“, 1909, S. 96, aus dem Umstand, dass auf der Radierung die Redoute Zeeburg fehlt, schliessen wollen, die Radierung sei vor 1648 entstanden; er stützt sich dabei augenscheinlich zu sehr auf Wágenaar, der auf S. 78 und 619 (T. I) den Bau dieser Redoute in das Jahr 1649 verlegt. Giebt man sich die Mühe, weiter zu den Quellen zurückzugehen, so stellt sich heraus, dass Wágenaar sich irrt und dass die burgartige Befestigung erst viele Jahre später entstanden ist. Sie kommt ja auch auf den Darstellungen des Deichbruches von 1651 nicht vor. Rembrandts Zeitgenosse Melchior Fokkens, der den Bau in das Jahr 1657 verlegt,



REMBRANDT, AM FUSSE DES DEICHS
RADIERUNG (SPIEGELBILD)

ist natürlich glaubwürdiger. Der Deich selbst gestattet uns auf der Radierung nicht zu untersuchen, ob links schon etwas von der im Jahre 1649 begonnenen Nieuwe Vaart zu sehen ist.

Wir gehen nun den schrägen Pfad bei dem Milchmann hinab und folgen eine Weile dem tiefer gelegenen Wege, dem sogenannten Unterdeichweg. Jetzt sehen wir auf ihm eine Schafherde, die vorher durch die Seitenfläche des Deiches unseren Blicken entzogen worden war. Weichen wir ihr aus und setzen wir uns ein paar Schritte weiter am Fusse des Deiches nieder, um zurückzuschauen. Der Bauernhof, den wir soeben im Schatten seiner Bäume liegen sahen, zeigt sich nun von der anderen hoffen, als richtig herausstellen. Der Heuschober, dessen Dach wir auf der „Landschaft mit dem Milchmann" über dem Dach des Bauernhauses emporragen sahen, zeigt sich hier in seiner ganzen Grösse; und die Bäume, bei denen der Radierer später, unter anderem auf dem zweiten Zustand, einige abgestorbene Zweige hinzufügte, stehen in derselben Gruppierung, nur umgekehrt, weil sie aus entgegengesetzter Richtung gesehen werden. Rechts liegt der Deich, den wir von nun an Diemerdijk nennen wollen, und auf dem sich einige Wanderer scharf gegen den vom Winde gereinigten Himmel absetzen. Dahinter bemerkt man auf dem zweiten Zustand der Radierung eine Reihe senk-



REMBRANDT, BLICK ÜBER DAS Y VOM DIEMERDIJK AUS
ZEICHNUNG

Seite. So finden wir ihn in einer nicht minder berühmten Radierung von Rembrandt wieder, der „oben abgerundeten Landschaft, darinnen ein Pferd sich herumwälzet", wie wir sie bezeichnenderweise in einem Katalog aus dem achtzehnten Jahrhundert beschrieben finden. Unsere Leser dürften sie besser unter dem Namen „Landschaft mit Heuschober und Schafherde" oder „La grange à foin et le troupeau" kennen (B. 224, Abb. S. 400).

Dass zwischen diesen beiden durch ihren Stil und ihre Behandlung unverkennbar miteinander verwandten Radierungen eine so enge Beziehung besteht, ist, soweit wir wissen, noch niemals ausgesprochen worden; und wenn diese Behauptung in ihrer Nüchternheit auch etwas überraschend erscheinen mag, so wird sie sich doch, wie wir rechter Linien über einem liegenden Profil; zweifellos eine später im Atelier hinzugefügte Andeutung der Stadt und der Masten der zahlreich im Hafen liegenden Schiffe, die man von hier aus in dieser Weise schwach in der Ferne wahrnehmen konnte.

Es giebt noch zwei Radierungen, die in Behandlung und Vorwurf so viel Übereinstimmung mit den drei besprochenen Blättern zeigen, dass man geneigt ist, ihre Motive in dieser Gegend zu suchen; wir meinen „Die Landschaft mit der saufenden Kuh" (B. 237), selbstredend ohne die unnatürlichen Berge über dem holländischen Bauernhause. Vor allem aber haben wir „Die Hütte hinter dem Plankenzaun" oder „La chaumière entourée de planches" (B. 232) im Auge. Auf dieser kommt

der Deich wieder vor, und die Mühle in der Ferne könnte die Oetewaler Mühle sein. Mehr jedoch als auf die Eigentümlichkeiten des Terrains stützt sich unsere Annahme in diesem Falle auf die deutliche allgemeine Verwandtschaft. Diese Verwandtschaft lässt auch vermuten, dass die auf einigen Exemplaren des zweiten Zustandes vorkommende, schwer lesbare Jahreszahl nicht wie bisher 1642, sondern 1652 zu lesen ist; sie würde dann besser mit der Jahreszahl 1650 auf der „Landschaft mit der Schafherde" (B. 224) übereinstimmen.

Die zuletzt genannte Radierung hatte uns von dem hohen Deiche auf den tiefer gelegenen „Unterdeich" geführt; wie es dort aussieht, belehrt uns eine Seite 399 abgebildete Zeichnung, von deren weissgelassener oberer Hälfte in der Abbildung ein Streifen weggelassen ist. Man muss sich fragen, ob diese Zeichnung, die im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. als ein Werk von Rembrandt gilt, nicht viel eher eine gute Arbeit eines Rembrandtschülers ist. Auch die an ihrem unteren Rande befindliche Notiz „aende St. Anthonisdijk", die augenscheinlich von der Hand des Zeichners herrührt, zeigt Rembrandts Schriftzüge nicht. Als topographisches, unter Rembrandts unmittelbarem Einflusse entstandenes Dokument verdient sie jedoch einen Platz in dieser Serie; auch stellt sie die Feinheit einer folgenden, äusserst charakteristischen echten Zeichnung, die uns ebenfalls an die Innenseite des Deiches versetzt, ins rechte Licht. Wir sind hier wahrscheinlich etwas weiter als auf der „Landschaft mit dem Milchmann" und der „Landschaft mit den Schafen", näher an der Bucht und am Anfange des zweiten Teiches, denn das Wasser im Vordergrunde kennzeichnet sich als solcher und nicht als regelrechter Graben. Rechts wieder der Deich, und auf diesem einige Figuren, die fein in die Helligkeit der Atmosphäre gesetzt sind. (HdG. 950, Britisches Museum.) Es giebt von dieser Stelle noch eine zweite, ebenso ausführliche Zeichnung in der Sammlung Friedrich August II., in Dresden (HdG. 322), sie steht aber an Qualität der Ausführung so weit hinter der ersten zurück, dass man eher an eine Schülerarbeit denkt. Wie schlaff ist beispielsweise die Zeichnung des Vordergrundes rechts und des Häuschens links. Der Zeichner hat hier, wie sich aus dem Verlauf des Vordergrundes ergiebt, etwas mehr seitlich gesessen, nimmt man dazu die geringere Güte der Zeichnung, so kann man auf den Gedanken kommen, Rembrandt sei mit einem seiner Schüler an diesem Orte gewesen, und beide haben dasselbe Motiv wiedergegeben; ein Fall also, wie ihn jüngst Dr. Hofstede de Groot anlässlich einiger Aktstudien nachgewiesen hat.

Da wir inzwischen unmittelbar bei der Bucht im Deich angelangt sind, bei der Stelle, die der Herberge wegen, die sich später dort erhob, gewöhnlich als Zeeburg bezeichnet wird, obwohl der Name anfangs dem Deiche in seiner ganzen Länge galt, so besteigen wir wieder den grossen Deich und betrachten die inzwischen anders gewordene Aussicht. Vor uns haben wir nun, nachdem wir um die Bucht herumgegangen sind, die weite Wasserfläche des Y bei der Zuidersee und hinter uns liegt ein ausgedehntes Binnenwasser, das infolge eines Deichbruches um 1420 entstanden ist und mit dem Namen Nieuwe Diep bezeichnet wird. Da hindurch wurde später der Merwedekanal geführt. Der Deich braucht also hier, da er von beiden Seiten bespült wird, einen besonderen Schutz, und während dieser in späteren Zeiten von einer steinernen Böschung gebildet wurde, besteht er in der Zeit unserer Wanderung (um 1650) aus einer ungewöhnlich starken Wehr von tief eingerammten, in dem Deiche verankerten und mit starken eichenen Bohlen bekleideten Eichenpfählen. So konnte der „Strom- und Singeldichter" Daniel Willink, als er auf seiner Wanderung längs Amsterdams Buitensingel hierhin gelangt war, ausrufen:

Auf dir will ich, o weiter Deich
Mit deinen tausend Eichenpfählen,
Tief eingerammt in Sumpf und Schlamm,
Aufatmend mir die Lungen stählen.

Dieses eigenartige Pfahlwerk, das für diesen Platz so bezeichnend ist, finden wir auf Roghmans Radierung des Deichbruches von 1651 und noch ausführlicher, mehr auf das Konstruktive hin, in der Broschüre des jungen Jan van der Heyden: „Bericht über den Zustand des Seedeiches zwischen Amsterdam und Muiden, 1703", abgebildet. Nicht lange darauf wurde das ganze Pfahlwerk vom Holzwurm zerfressen und 1735 mit einem Aufwand von 540000 Gulden durch eine steinerne Wehr ersetzt. Auch Rembrandts Zeitgenossen Nolpe, Asselijn und Schellinks bringen dieselbe Darstellung der Holzbekleidung.

Dieses charakteristische Merkmal war es, das uns dazu führte, in drei Zeichnungen von Rembrandt Abbildungen des Deichabschnittes zu erkennen, auf dem wir uns jetzt befinden (Abb. S. 401 und 403.) Es sind: 1. eine Zeichnung in Chatsworth (HdG. 844), 2. eine Zeichnung aus der ehemaligen Sammlung Heseltine, ohne den Schatten eines Grundes bis heut stets „Ansicht von Spaarndam"



REMBRANDT, JAN SIX IM YMOND
ZEICHNUNG, SAMMLUNG MOREAN-NÉLATON, PARIS

genannt (HdG. 1056), und 3. eine Zeichnung in der Sammlung Moreau-Nélaton in Paris (nicht bei HdG. beschrieben, jedoch in seinem Reproduktionswerk, Band IV, No. 51, abgebildet); auf dieser sieht man durch das Fenster das Pfahlwerk und dasselbe Landschaftsbild jenseits des Wassers. Bis heut hatte man das auf diesen Zeichnungen stets wiederkehrende Pfahlwerk für einen Landungssteg gehalten, aber Roghmans und anderer Darstellungen der hölzernen Seewehr zeigen das Irrige dieser Annahme. Will man zur Orientierung noch weitere überzeugende Punkte, so möge man nur das jenseitige Ufer des Y auf der Zeichnung in Chatsworth betrachten: dort zeigen sich, noch ganz in demselben Verhältnis wie im zwanzigsten Jahrhundert, rechts der stumpfe Turm von Ransdorp, in der Mitte die kleine Kirche von Schellingwou und links die von Nieuwendam. Diese erste Zeichnung scheint nur wenige Schritte hinter der Bucht (Zeeburg) entstanden zu sein, weil man links noch das flache, ausserhalb des Deiches liegende Land bemerkt, das gerade dort endete. Die zweite Zeichnung ist zweifellos etwas weiter den Deich hinauf entstanden, denn es kommt darauf ein Stück ertrunkenen Landes mit zwei Signalmasten vor, das auf der ersten Zeichnung noch nicht zu sehen ist.

Die dritte Zeichnung erbringt den Beweis, wo dieser Punkt zu suchen ist. Die Thatsache, dass diese dritte Zeichnung von einem Hause aus gemacht ist, weist uns hier den Weg. Zu Rembrandts Zeit lag nämlich an der Innenseite des Deiches nur an einem einzigen Orte fester Grund, nämlich bei dem sogenannten Jaaphannes, das heisst dort, wo der Wanderer im zwanzigsten Jahrhundert das 1726 erbaute „Gemeenlandshuis" erblickt. Da war eine Landzunge, die in das Nieuwe-Diep vorsprang; der ganze übrige Grund ist erst nach Rembrandts Tode am Ende des siebzehnten Jahrhunderts durch Aufschüttung von Sand und Anplempung von Schlamm und Baggererde aus den Grachten und Häfen von Amsterdam entstanden. Auf diesem kleinen Stück Grund standen dicht aneinandergedrängt einige wenige Häuser, und unter diesen war das ursprüngliche Gemeenlandshuis aus dem Jahre 1609 wohl das ansehnlichste. Es stand dort aber noch ein anderes Haus, das in diesem Falle unsre besondre Aufmerksamkeit verdient, nämlich ein Landhaus von Jan Six, namens Ymond. Professor Six wies



REMBRANDT, DER DIEMERDIJK IN DER RICHTUNG AUF DIEMEN
ZEICHNUNG, TEYLERSCHES-INSTITUT, HAARLEM

bereits in „Oud-Holland“, 1909, S. 95, darauf hin, dass dieses Landhaus ungefähr dort gestanden haben muss; dies geht aus einigen dort angezogenen Verszeilen aus Antonides' „Mengeldichten“ hervor. Und drei weitere, unerwähnt gebliebene Verse sprechen deutlich für die Nähe der neben Jaaphannes gelegenen Ypesloter Schleuse. Auch ist es auffällig, dass Commelin im Bezug auf diesen Teil des Deiches sagt; „Hier ungefähr ist die Mündung des Y“, was sowohl auf die Lage des Hauses als auch den Ursprung seines Namens deutet. Prof. Six schrieb in „Oud-Holland“, er habe den Ort, wo dieses Landhaus seiner Vorfahren lag, auf keiner einzigen Karte finden können. Er kannte offenbar nicht die zweite, 1687 erschienene Ausgabe von Danckerts grosser Karte des Rijnlands. Diese Karte giebt nämlich auf der in Rede stehenden Landzunge die Zeichnung zweier Häuser mit dem Namen Ymond und Jaaphannes. Auf der dritten Ausgabe der Karte (1746) sind sie verschwunden; statt dessen steht dort Amstellands Huys, ein Hinweis auf das 1726 erbaute Gemeenlandshuis. Im Archiv der Hoogheemraadschap ist über dieses Landhaus nichts anderes bekannt, als dass Six 1684 ein Grundstück neben der Transiederei kaufte. Es handelte sich also vielleicht um eine Vergrösserung des Landhauses, das er dort, dem 1672 entstandenen Gedicht des Antonides zufolge, schon früher besass oder gemietet hatte. Berücksichtigt man ferner die Übereinstimmung, die in Hinsicht der kräftigen Behandlung zwischen dieser Zeichnung und den bei Professor Six in Amsterdam befindlichen Vorstudien zu dem radierten Porträt des Jan Six besteht, so kann man sie unbedenklich in die Zeit setzen, wo das Verhältnis zwischen diesem und Rembrandt am intimsten war. Die schlanke Männergestalt ohne Bart oder Schnurrbart ähnelt Six, soweit die Zeichnung einen Vergleich gestattet. Überdies spricht wohl der Gegenstand der Zeichnung dafür, dass Rembrandt hier in diesem gemütlichen Eckchen einen guten Bekannten abgebildet hat; wie denn auch Dr. Valentiner in dieser Zeichnung Van de Capelle oder Titus sehen wollte, jedoch ohne hinlänglichen Grund. Nach allem, was wir oben gesagt haben, glauben wir berechtigt zu sein, in der dargestellten Person ohne Zögern den Jan Six zu erkennen. Bei Jaaphannes oder, den Deich etwas weiter hinauf, an der offenen Zuidersee, dürfte auch Rembrandts schöne, flotte Skizze von zwei Segelschiffen bei böigem Wetter entstanden sein (HdG. 965, Britisches Museum).

Unser Weg soll uns noch zu manchem schönen Punkte führen, den Rembrandt wiedergegeben hat, darum nehmen wir von Jaaphannes Abschied und setzen, nachdem wir die nahegelegene Ypesloter-Schleuse überschritten haben, unsern Marsch längs des Deiches fort. Wir kommen nun an eine scharfe Bucht, die Immetjeshorn (Bienenstachel) heisst und



REMBRANDT, DIEMEN
ZEICHNUNG, SAMMLUNG VICTOR DE STUERS, HAAG

bei der wiederum ein Stück Land innerhalb des Deiches liegt. Schaut man von hier aus über das Wasser des Nieuwe Diep nach den Häusern bei Jaaphannes zurück, so könnte man fast glauben, das Motiv einer prächtigen Zeichnung aus der Sammlung Walter Gay in Paris (HdG. 785) aufgefunden zu haben. Wenn wir sie hier abbilden, so geschieht es jedoch mehr, weil sie den allgemeinen Charakter dieser Gegend wiedergiebt, als weil der Punkt unumstösslich festzustellen ist. Aus demselben Grunde weisen wir auch noch auf Rembrandts berühmteste Landschaftsradierung „Die drei Bäume" (B. 212) hin, an die die Landschaft am Diemerdijk so ausserordentlich stark erinnert. Jetzt kommen wir wieder zu einigen anderen Zeichnungen, die mit grösserer Sicherheit zu bestimmen sind.

Zu diesem Zwecke folgen wir dem Deiche bis zu einem Punkte, der als Diemer afloop (Ablauf) bekannt ist. Willinks Worte helfen uns auch hier wieder uns zurechtzufinden:

Nun schweift mein Aug' übers liebliche Feld
Zum baumreichen Meer* und Diemerturm,
Gleich einer Bake ins Land gestellt.

* „Meer" bedeutet im Niederländischen einen Binnensee; diese Bezeichnung bleibt gewöhnlich auch dem durch Trockenlegung des Sees entstandenen Polder. Anm. d. Übers.

Wer diese Wanderung in unserem Jahrhundert noch einmal unternehmen wollte, der würde das, was in diesen Zeilen geschildert ist, in der Wirklichkeit vergebens suchen. Der Turm von Diemen ist seit über hundert Jahren verschwunden, und der Weg, der von hier aus ins Dorf führt, wurde erst in den letzten fünfzig Jahren gehärtet und mit Bäumen bepflanzt. War Diemen früher ein ansehnliches Dorf (es wird schon um 1170 erwähnt) und das nahe gelegene Diemerbrug ein unbedeutender Weiler, so wurden die Rollen allmählich vertauscht. Die Kirche von Diemen verfiel, und nur ein armseliger Überrest des Turmes steht noch auf dem Kirchhofe; Diemerbrug dagegen wurde im neunzehnten Jahrhundert einer neuen Kirche und des Gemeindehauses gewürdigt.

Eine feine Zeichnung im Teyler-Institut in Haarlem zeigt uns eine Ansicht von Diemen zu Rembrandts Zeit, wie es sich vom Deich beim Diemer Afloop aus darstellte (HdG. 1333, Abb. S. 404). Im Vordergrunde der Deich, dessen höhere Lage im Vergleich mit dem dahinter liegenden Lande auf der Zeichnung deutlich zu erkennen ist, und der hier keiner Wehr von Eichenpfählen mehr bedarf, weil von hier ab einige Landstreifen innerhalb des Deiches ihn beschirmen; rechts das Wasser des

letzten Ausläufers des Nieuwe Diep. Am Deiche drei Häuser und in der Ferne Diemen. Genaue Angaben über diese Stelle sind auf alten gestochenen Karten schwer zu finden, aber die ältesten handschriftlichen Karten vom Diemerdijk und seiner Umgebung in der Sammlung Bodel Nijenhuis in Leiden und im Reichsarchiv bestätigen den Zustand, wie ihn die Zeichnung giebt. Wir gehen nun bis zu den Häusern am Deich und finden zwischen ihnen den nach Diemen hinunterführenden Weg, den wir einschlagen. Schauen wir auf das letzte Haus zurück, so erblicken wir das Motiv einer Zeichnung in Chatsworth (HdG. 858.) wie sich aus einem Vergleich mit der Haarlemer Zeichnung unfehlbar ergiebt. Vielleicht dürfen wir auch in einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (HdG. 172 Repr. HdG. IV 31) eine Ansicht von diesen Häusern erkennen.

Dem Landweg nach Diemen folgend stossen wir noch auf drei Zeichnungen von Rembrandt; ein Beweis, wie oft er diese Wanderung unternommen haben mag. Alle drei zeigen Diemen von derselben Seite und sind, wenn der Turm auch auf zwei von ihnen infolge einer ungenügend geschärften Feder etwas ungenau gezeichnet ist, im Vergleich mit anderen Dorfansichten, an der Lage der Kirche, an dem Deichprofil und besonders an dem Haus rechts von dem Dorfe, das auf allen drei Zeichnungen wiederkehrt, leicht zu erkennen (s. HdG. 1059, früher in der Sammlung Heseltine, jetzt im Besitz von Herrn D. G. van Benningen in Rotterdam, — HdG. 1314, Sammlung de Stuers, im Haag, Abb. S. 405, — und eine unbeschriebene Zeichnung aus der Auktion Sträter, 1898. Diese Zeichnungen sind zuweilen als Ansichten von Hillegom bezeichnet worden, hauptsächlich im Hinblick auf die Anekdote von der „Six-Brücke", obwohl die ältesten Fassungen dieser Anekdote (zum Beispiel bei Gersaint) Hillegom mit dieser Episode gar nicht in Verbindung bringe. Überdies hatte Hillegom nach alten Abbildungen zu schliessen einen anderen Turm. Auch ist anzunehmen, dass wenn Rembrandt viermal dasselbe Dorf zeichnet, dieses Dorf eher in unmittelbarer Nähe von Amsterdam zu suchen ist, als in einer viel entfernteren Gegend, aus der man kaum eine einzige hinlänglich identifizierbare Abbildung von seiner Hand kennt.

Unser Rückweg nach Amsterdam führt von hier über Diemerbrug, das schon auf den vorigen Zeichnungen in der Ferne zu sehen war. Dort können wir uns entweder nach rechts wenden und den Weg durch das Watergraafsmeer einschlagen, oder über den Diemerweg und die Oudekerkerlaan vorbei an Duivendrecht, bis Ouderkerk wandern. Dieser Weg muss ungefähr wie auf dem charakteristischen Blatte im Berliner Kupferstichkabinett (HdG. 177, Abb. S. 407) ausgesehen haben. Er würde uns aber zu weit führen; deswegen folgen wir rechts dem Schleppkanal in der Richtung der Hartvelder Brücke, wo das „Watergraafsmeer" anfängt. In dem Weiler Diemerbrug kommen wir dann an dem Huis te Rust (zur Rast) mit seinem Durchfahrtstall vorbei, dessen letzte Spur im Mai des Jahres 1915 verschwand, als das Haus abgebrochen wurde. Abbildung 102 zeigt uns, wie dieser Stall im siebzehnten Jahrhundert ausgesehen haben dürfte, wenn auch der dokumentarische Beweis dafür fehlt, dass die Zeichnung gerade diesen Stall darstellt. Den Typus eines solchen Durchfahrtstalls in ganz ähnlicher Lage giebt sie indessen ausgezeichnet wieder. Das schöne Original befindet sich in der Albertina in Wien und steht auf Rembrandts Namen, wird jedoch auch zuweilen seinem Schüler Doomer zugeschrieben (HdG. 1482).

Nachdem wir die Ringvaart auf der oben erwähnten Brücke überschritten haben, kommen wir nun in das „berühmte" Watergraafsmeer. Das „Meer" hat den bescheidenen Amsterdamern lange als ein Dorado gegolten, und zahlreich waren die Landhäuser und Höfe, die dort seit der Trockenlegung im Jahre 1629 entstanden. In dem Prachtwerk, das 1725 zur Verherrlichung dieses Ortes herausgegeben wurde, steht zu lesen: „Diemermeer, das aus einer salzigen Wassergrube in unglaublicher Arbeit und unter ungemein grossen Kosten von wegen der nie genug zu preisenden Obrigkeit von Amsterdam, der berühmtesten Handelsstadt Europas, zu einer der ergötzlichsten Gegenden von Holland umgeschaffen worden, und dem eifrigen Kaufmann in und von seinen täglichen Sorgen und beruflichen Geschäften eine angenehme Erholung und Rast gewähret." Seit 1644 „wuchs und blühte (es) von Jahr zu Jahr mit mehrerem Glanze, indem es überall und insonderheit am Ringdijk und Middenweg, mit schönen Baumgärten zum Erstaunen bepflanzet, mit auserlesenen köstlichen Häusern bezimmert, mit vielen Bewunderern bevölkert worden".

Weniger weitschweifig und mit mehr Geist schildert die Zustände dort ein Reim, der von Six von Chandelier herrührt und seinerzeit an einem der Häuser im Meer angebracht war:

Wo jüngst der Nachen glitt, des Pferdes Hufschlag dröhnt:
Also vertreibt der Mensch Element durch Element.
Verschwand auch, den mit Netz und Reus' man fing, der Fisch:
So kommen Butter, Käs' und Eier auf den Tisch.

Auch Rembrandt dürfte diesen beliebten Spaziergang, der zu seiner Zeit am besten vom St. Anthoniesdijk aus unternommen wurde, des öftern gemacht haben. Was er im „Meer" sah, mag ungefähr mit seiner Zeichnung (HdG. 834, Chatsworth) übereinstimmen. Eine gute Vorstellung von den Zuständen, die 20 bis 30 Jahre später im Meer angetroffen wurden, giebt eine Zeichnung im Louvre, die zwar für ein Werk von Rembrandt gilt, doch am Ende von einem seiner Schüler, etwa Coninck oder Leupenius, sein könnte (HdG. 657). Diese Zeichnung scheint der Zeit näher zu stehen, wo Antonides van der Goes von den „Höfen, Lustveranden und Burgen" sang, die aus dem Diemermeer „der Amstel Paradies" machten. Damals hatte im Meer eine Wiedergeburt stattgefunden, nachdem im Jahre 1651 das durch eine Bresche im St. Anthoniesdijk hinter Houtewaal eindringende Seewasser alles sechzehn Fuss unter Wasser gesetzt hatte. Erst 1653 war das Meer wieder trocken gelegt, und die wohlhabenden Amsterdamer nahmen ihren sommerlichen Exodus dahin wieder auf.

Die Versuchung ist gross, bei dem Meer auch noch an eine prächtige Zeichnung zu denken, die sich in Wien, in der Albertina befindet (HdG. 1485). Die tiefgelegenen Häuser links, neben dem Haus mit der Veranda, das sich so klar im ruhigen Wasser spiegelt, deuten auf ein niedriges Polderland, das sich an dieser Seite ausdehnt, der Kanal mit seinem hohen Wasserstand und scharfbeschnittenen Ufer erinnert an einen Ringkanal, und die Mühle rechts könnte die grosse Mühle von Duivendrecht sein. Wir haben nicht feststellen können, ob im siebzehnten Jahrhundert an dem Ringkanal beim Kruisweg dem späteren Landgut Solitudo gegenüber ein Haus wie dieses mit der Veranda so dicht am Wasser lag. Es ist allerdings wahrscheinlich, denn lange Zeit befand sich dort ein Zoll, der erst in unserer Zeit aufgehoben wurde. Angenommen, das Haus habe so ausgesehen, so ist die Ansicht zweifellos vom südlichen Ringdijk, zwischen Omval und Kruislaan, aus genommen; genau so wird dort die Duivendrechter Mühle hinter einer stumpfen Biegung im Ringkanal sichtbar.

Unser Heimweg aus dem Meer führt uns über die Oetewalerbrug und den Weg gleichen Namens, bis wir, in Houtewaal angelangt, über den St. Anthoniesdijk in einer Viertelstunde Rembrandts Haus wieder erreichen.



REMBRANDT, LANDWEG
ZEICHNUNG, KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN



FRANZ NÖLKEN, SELBSTBILDNIS, 1913

FRANZ NÖLKEN

1884—1918

VON

FR. AHLERS-HESTERMANN

Wenige Tage vor dem Waffenstillstand ist der Maler Franz Nölken noch gefallen, vierunddreissigjährig. Er hat ein paarmal in Berlin (Freie Sezession) und München (Neue Sezession) ausgestellt, sonst kannte man ihn ausserhalb Hamburgs kaum, wie das den Malern dieser Stadt — immer ein wenig an der Peripherie — so leicht gehen kann. Aber noch einem andern Kreise, als dem heimischen, hatte er angehört: dem des Café du Dôme in Paris, und so ist die schon durch den Ausbruch des Krieges in alle Winde zerstreute kleine Schar wiederum um einen ärmer geworden, einen jungen wundervollen Menschen und einen unbeirrbar ringenden, Vieles wissenden und meisternden, Vollendeteres wollenden Künstler. Der Freund, welcher ihn seit seinem siebenten Lebensjahre gekannt und alle die reichen Wanderjahre zu den schimmernd fernen,



FRANZ NÖLKEN, BEI DER ARBEIT, 1903

schwebend entweichenden Zielen aufwärts gerichteten Blickes mitgemacht hat, mag nur zögernd zur Feder greifen, um von ihm zu schreiben wie von etwas Abgeschlossenem, das nun unabänderlich ist. Und alle die Dinge, um welche es sich da handelt, stehen als wirkende Gegenwart noch nahe und verstricken die eigenen Wünsche, das eigene Streben in sich. —

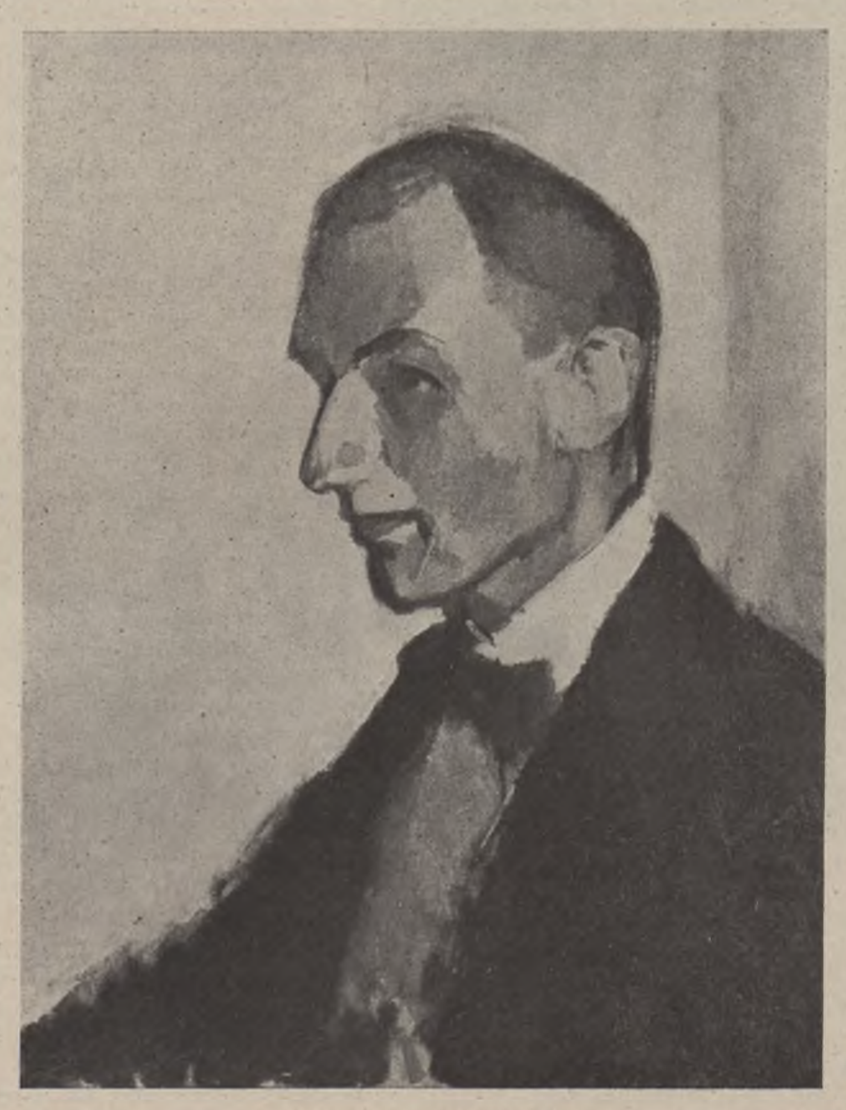
Ergriffen standen wir — viele auch, die sonst gezweifelt hatten — vor der Gesamtleistung dieses jungen Lebens, die in einer Gedächtnis-Ausstellung vereinigt war, ehe sie sich in die Zellen des Privatbesitzes wieder zerstreute. Es drang eine geistige Kraft aus diesen Leinewänden, obgleich dort weder irgendwie „interessante" Inhalte noch die expressionistische Geste zu sehen war. Akte, einfache Bewegungen ohne andern mythologischen oder gar symbolischen Sinn, Bildnisse, Gruppenbilder — meistens Kinder — ein paar Landschaften und etliche Stilleben. Nirgends eine Koketterie, eine kleine Wendung an irgendein Publikum. Nölken hat es nicht leicht gehabt, er hat es sich vor allem nicht leicht gemacht mit der Kunst. Er stand trotz der Hamburger und Pariser Freunde allein, nicht in einem Kreise, einer Generation wie etwa die um Leibl oder um Liebermann oder um Heckel-Pechstein-Kirchner, in der ein klar gefühltes Gesamtprogramm dem Einzelnen eine ungeheure Schwungkraft giebt, ihn von selbst auf eine Plattform hebt, auf der er sich in einem festgelegten Stil variierend bewegen kann. Dadurch blieb er allerdings auch frei von den klebrigen Schlacken einer Schultradition, die sich von vornherein verunstaltend auf die Regungen eines jungen Menschen legen kann. Er wollte keine Hilfskonstruktionen, keine Anleihen bei der Literatur machen, aber er konnte — ein stets innerlich erregtes Kind seiner Zeit — sich auch nicht bei der „guten Malerei" oder der „Zustandsschilderung" der Impressionisten geruhig sesshaft machen. Ein starker Ausdruckswille mit den Mitteln absichtsvoll gesteigerter Zeichnung und Farbe durchpulst zumal den zweiten Teil seines Werks, aber er bleibt von der Natur ausgehend, nicht von dem vorgefassten Bildgedanken. „Die Mystik liegt in den Proportionen", sagte er einmal in einem Gespräch über modernen Sturm und Drang. Seine Freunde halten eben dies fanatische Suchen nach einem Ausgleich zwischen treuer Sachlichkeit dem Objekt gegenüber einerseits und der intensiven ausdrucksvollen Zuspitzung von Farbe und Form andererseits für das Charaktervolle, was seinen Arbeiten ihre Schönheit und ihr Ergreifendes giebt. Andere aber meinen doch, dass er es nicht gewagt habe die äussersten Konsequenzen zu ziehen, die Rosse seines Talentes in rasendem Schwung um die Felsenecken der Zeit zu treiben, einerlei ob der Wagen zerschellt, und sie sehen einen Dualismus, der freilich schon in Dürer einen hohen Ahnen hat. Vielleicht hat auch die Göttin der Stadt, die ewig nüchterne Hammonia, mit ihrem etwas trivialen, familienhaften Kopfschütteln lähmend gewirkt, zusammen freilich mit der tiefen in Paris gewonnenen Einsicht, dass der Weg zur Höhe so unendlich kompliziert und lang ist.

Wollen wir ihm jetzt auf diesen seinen Pfaden nachgehen.

Seine Familie stammte aus Westfalen und er hatte die breite, etwas schwere Figur dieser Rasse. Sein Vater war Musiklehrer und Chorleiter der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg, und die musikalische Begabung des Knaben war so stark — er war so etwas wie ein Wunderkind am Klavier — dass er wohl einen Moment gezögert hat, welcher Kunst er dienen solle für sein Leben. Doch entschloss er sich plötzlich und rasch für die Malerei, kurz nachdem der Schreiber dieser Zeilen in das Atelier des Hamburgers Artur Siebelist

eingetreten war, auf den Rat Lichtwarks hin, eines Gegners der Akademien. Siebelist, damals neunundzwanzigjährig und eigentlich Autodidakt, gehörte der zarten und begabten Impressionisten-Generation an, die sich zum Teil im Anschluss an Thomas Herbst gebildet hatte und deren beste Werke niemals ausserhalb Hamburgs bekannt wurden. Nölken lernte erstaunlich schnell, was so in der ersten Schule zu lernen ist. In mahnen. — Eines freilich fehlt diesen Frühbildern: Eben der Reiz der Naivität und des Ringens. Man könnte sagen, es gehe bei ihm äusserlich umgekehrt zu wie bei den meisten andern Maler-Entwickelungen: Leichte Beherrschung steht am Anfang, und erst später wird das Tasten und Suchen offenbar und darin die Ursprünglichkeit seiner Empfindung.

Wir waren damals unserer sechs in dem Atelier



FRANZ NÖLKEN, BILDNISKOPF, 1909

seinen Frühbildern ist nichts Tastendes, Unfertiges. Man begreift es kaum, wie so durchaus sichere Leistungen, wie das Familien-Gruppenbild bei der Lampe oder diese fast lebensgrosse Tafel mit den beiden Damen am Tisch von einem Achtzehn-, Neunzehnjährigen hervorgebracht werden konnten. Freilich stehn ein paar helle Flecken etwas isoliert darin, sind die Einzelheiten nicht ganz eingeordnet, aber die auf dem Buch liegende Hand hat Qualitäten, die an Leibl ge-

Siebelist, und sehr verschiedene Naturen. Das gab ein reiches Leben voll künstlerischer und menschlicher Wechselbeziehungen. Unter den Mitschülern war auch Walter Alfred Rosam, der ja leider ebenfalls ein Opfer des Krieges geworden ist. Diesem sowie Fritz Friedrichs waren besonders Begabung für die Farbe und kritische Urteilskraft eigen, während ihnen die Leichtigkeit und Sicherheit Nölkens fehlte, welcher dank diesen Fähigkeiten eine Art Primusstellung im Schüleratelier



FRANZ NÖLKEN, BADENDE, 1911

einnahm. Auch im Sommer, auf dem Lande führte man ein glücklich-bewegtes Dasein, halbe Knaben noch, hingegeben an die kleinen neuen Erlebnisse des Tages, aber immer mit dem grossen fragenden Stirnrunzeln vor der Kunst, mit dem leidenschaftlichen Ernstnehmen sich selbst und „dem Ganzen" gegenüber. Nölken reiste als erster von uns einmal ins Ausland, in die Schweiz, und aus Basel erhielten wir ein glühendes Bekenntnis zu Holbein von ihm. Der männliche Ernst und die Sachlichkeit, die er hier bewunderte, sind ihm durch das ganze Leben Begleiter geblieben, und sie werden trotz schillernder Farbkruste und schlenkerndem Pinselstrich dem Tieferblickenden immer wieder an seinen Bildern offenbar.

Den Abschluss der Jugendarbeiten bildete eine riesige Leinewand aus seiner westfälischen Urheimat, lebensgrosse Figuren an einem Ziehbrunnen. Man denkt etwa an Bastien-Lepage (den seit der Lektüre der Bashkirtseff hochverehrten) oder an den frühen Kalckreuth. Das Bild hatte einen allgemeinen — zu allgemeinen — Erfolg, und es wäre für Nölken ein Leichtes gewesen, ihn fröhlich und gewinnbringend auszunutzen. Es war der psychologische Moment, den es so oder ähnlich wohl immer im Künstlerleben giebt. Nölken bestand ihn. Er fühlte, dass diese Bahn in die angenehmen Niederungen erfolgreicher, aber letzten Endes notwendig unkünstlerischer Arbeit führe. Und nun begann seine wirkliche Entwickelung, unter dem Kopfschütteln der Gönner, unter Zweifeln und harter Arbeit an sich selbst „hieb er sich die allzugeschickte Hand ab".

In Westfalen hatte er sich ein Atelier auf dem Lande eingerichtet. Er war erbaulich anzuschauen, wie er, gestützt auf das Ansehn seiner dort seit langem ansässigen Familie, selbst eine stattliche Respektsperson und überall beliebt durch das Dorf zog. Sein stundenlanges Klavierspiel, das durch die geöffneten Fenster über die stillen Felder schallte, erhöhte noch seinen Nimbus. Die Malereien in den alten Kirchen des nahen Soest machten ihn nachdenklich gegenüber dem „Impressionismus", den er trieb und seine Bekanntschaft mit dem Folkwang-Museum in Hagen — im Jahre 1905 — und mit dessen Gründer Osthaus sowie mit Christian Rohlfs war ein weiterer Anstoss zu selbstkritischen Betrachtungen. Er erkannte, dass das heiss bewunderte sanfte Meisterwerk des jungen Renoir, die Lise, Höhepunkt einer Periode sei, die überschritten und für unsere Generation wohl ein Objekt der Verehrung, aber nicht mehr ein Weg der Weiterentwickelung wäre. Der schien ihm vielmehr bei Gauguin zu liegen. In einem Briefe aus dieser Zeit,



FRANZ NÖLKEN, STEINBRUCH IM SAUERLAND, 1912

macht es ein andermal besser. Aber so hoffe ich zu klaren und anständigen Bildern zu kommen. Mit Tapeten hat das so viel und so wenig zu thun, wie jedes gute Bild, das auf grobdrähtigen Naturalismus verzichtet. Ich fasse diesen Begriff eben etwas weiter und verurteile im Prinzip deshalb mehr als früher, ohne damit gute Sachen etwa nicht leiden zu mögen, die eben prinzipiell hochbedenklich sind . . . . . Man bemühe sich, seine eigene Form zu finden, das heisst, solche Bilder zu malen, die man mit seinen eigenen Fähigkeiten füllen kann oder mit dem, was man am Besten gelernt hat so, dass es Eigenes geworden ist. Damit strebe ich noch lange keine Originalität etwa an. Meine jetzigen Bilder sind ebensowenig originell, wie die früheren und werden es wahrscheinlich in alle Ewigkeit bleiben, weil ich eben um etwas Originelles oder besser Neues zu machen viel zu talentlos bin. Da will ich doch aber lieber mich auf das Einfachste besinnen, bei dem ich klarer sehe und deshalb Arbeitsfreudigkeit behalte, als dass ich nach Sachen strebe, die viel zu hoch für mich sind, bei denen ich immer im Unklaren bleibe und im besten Falle die letzte Form der Überlegenen mitmache. Ich sehe nicht ein, warum man nicht zu seinem Vergnügen arbeiten soll . . . . . Ob es für mich das Richtige ist, wird sich ja zeigen, wenn nicht, dann kommt eben wieder was Anderes." — Nun, etwas Anderes ist dann noch oft gekommen,

der die Antwort auf etwas schulmeisterlich vorgetragene Zweifel an seinem neuen Programm bildete, sprach er sich folgendermassen aus: „Zu meiner Rechtfertigung muss ich sagen, dass ich jetzt absolut nicht direkten Blödsinn mache, wie es Dir nach dem letzten Brief, bei dem ich voll süssen Bieres war, scheint. Ich male — oder strebe es jedenfalls an — geradezu hochvernünftig und lasse deshalb alles fallen was mich irgendwie verwirren könnte, ignoriere Pinselstriche, das sogenannte Gefühl ist gestrichen, ich teile keine Farbe mehr, übersehe alle Einzelheiten, die nicht gerade hochnotwendig sind und achte nur darauf, dass mein Bild mit den einfachsten bildmässigen Mitteln geschlossen und gefüllt wird. Also starke, ganz einfache Farbe, grosse bestimmte Formen und Verteilung . . . . Erst jetzt, wo ich so anfange, fühle ich, wie weit wir noch in Komposition und Ausdruck zurück sind. Auf diese Weise kann man seine leeren Stellen mit der Faust fühlen und

aber das Richtige war wohl dies, dass er seiner aus innerer Kraft wilde Schösslinge treibenden Begabung die strengste Selbstzucht angedeihen lassen musste. Damals sind leider seine in diesem Sinne begonnenen Bilder nicht zur Vollendung gekommen. Ihm fehlte noch etwas, das ihm dann erst die eiserne Schule von Paris gegeben hat.

Meier-Graefe hatte es uns eindringlich gesagt, dass wir hin müssten. Wir hatten eigentlich wenig Lust und glaubten, alles, was man dort lernen und sehen könne, schon aus Büchern und aus den freilich glänzenden Ausstellungen, die Cassirer um diese Zeit in Hamburg machte, zu kennen. Auch war es uns etwas unheimlich, als wir uns den Plan von Paris betrachteten und Nölken auf eine endlos lange Strasse tippte und sagte, er habe gehört dort wohnten die deutschen Künstler. Wir stellten uns die fünfstöckigen Steinhäuser vor, ein Gewimmel von Vorstadtmenschen und uns selbst mit



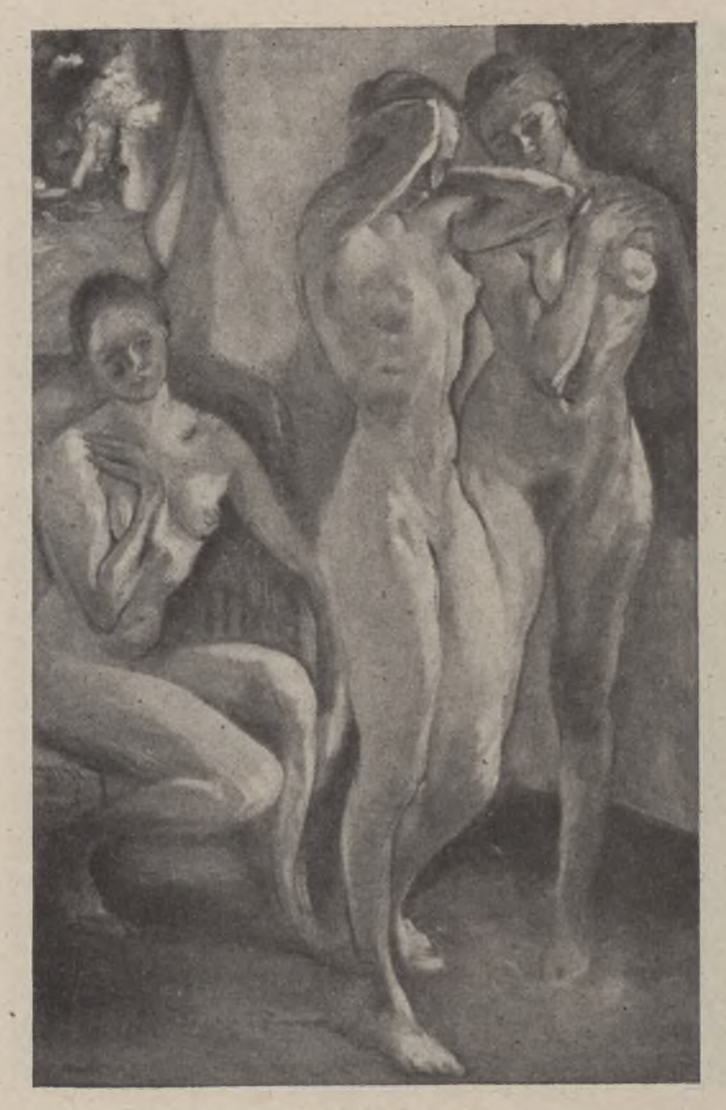
FRANZ NÖLKEN, VOR DEM SPIEGEL, 1916

unserm Schulfranzösisch sehr heimatlos und anonym dazwischen umherirrend, während wir in Hamburg gemütlich und von Freunden umgeben den demnächst anbrechenden Ruhm erwarteten. Aber man hatte doch auch ein mahnendes Maler-Gewissen, das konstatierte, so könne es nicht weiter gehen. Im Frühjahr 1917 wurde einer vorausgeschickt, die beiden andern kamen bald nach, und man erlebte heitere, von Arbeitsqual noch unbeschwerte Monate, während welcher man sich durch intensivstes Schauen zu bereichern suchte. Den folgenden Winter aber zogen aus allerhand Gründen Nölken und Rosam zunächst nicht wieder nach Paris, sondern nach Berlin.

Hier lebten sie, ohne mit Malern zu verkehren, sehr vergnügt und gingen reichlich viel ins Theater Auch ihre Bilder bekamen etwas Theatralisches, denn sie pflegten eine Art Historienmalerei in ihrem Riesenatelier, und sie kamen tief in die dicke Ölfarbe. Sie träumten dabei, wie vielleicht mancher Berliner damals, von Delacroix und Daumier, aber es wurden nur die bekannten Modelle aus der Chausséestrasse, welche teils mehr teils weniger mit sonderbaren Stofflappen behängt waren. Rosam, dessen Begabung vorwiegend farbig orientiert war, zog sich noch besser aus der Affäre als Nölken, dem diese falsche Romantik völlig wesensfremd war. Er spürte das auch bald selber, und als aus Paris ein Brief kam, in dem von dem neu eröffneten Schulatelier des Henri-Matisse die Rede war, machte er sich schleunig auf, um dort einzutreten. Das wurde die grosse Reinigung.

Der Meister mit der Holbeinischen Strenge in bezug auf die Zeichnung und der klaren lebendigen Theorie des Farbigen machte gewaltigen Eindruck auf Nölken. Er liebte den schlichten Mann mit der goldenen Brille einfach und arbeitete, arbeitete sich durch den verknoteten Wust seines unklaren Wollens hindurch. Allem, was er damals auch ausserhalb des Schulateliers machte, giebt das Ringen den entscheidenden Stempel, der angespannte Wille zur Einfachheit und Steigerung des Ausdrucks, die Einsicht in die Bedeutung der Einzelform auf der Fläche, das gesteigerte Gefühl für Statik und zeichnerischen Zusammenhang. An dem hier abgebildeten Porträtkopf werden die Tendenzen dieser Zeit sichtbar.

Nicht Henri-Matisse allein war der Anstoss zu Nölkens damaliger Entwicklung, sondern auch der Verkehr mit den Kameraden aus dem Café du Dôme, die ständige Reibung mit künstlerischen Energien. Hans Purrmann, Rudolf Levy und Otto Richard Langer waren ausser den beiden Hamburger Freunden Nölkens hauptsächlicher Umgang. Die Landschaften des Sommers, der im Kameradenkreise an der Seine, zwischen Paris und Rouen, in Meulan zugebracht wurde, zeigen ebenfalls noch mehr den Kampf als die Beherrschung, aber das wenige, was zum Teil auf der Leinwand geblieben ist, ist nicht flüchtig Hinskizziertes, sondern der Rest, der übrigblieb, nachdem er sich lange damit gequält hatte, und so liegt etwas wie geistige Schönheit darüber, auch wo die materielle zu kurz gekommen zu sein scheint. Zu eigentlich persönlicher Produktion kam er erst wieder in Hamburg, wo er sich in sein Atelier einschloss wie in einen Turm. Er liess dort eine Wand rosa streichen, wie in dem Matisse-Raum und arbeitete zunächst in demselben lernenden Sinne weiter. Als Abschluss dieser Studien entstand dann das Bild mit den beiden weiblichen Figuren, eine vorn im Tub stehend und sich abtrocknend, die andere, auf dem Ruhebett, das Haar ordnend. Es ist zumal in seiner zeichnerischen Komposition und Durcharbeitung etwas Vollendetes, bis ans Ende Geführtes darin, keinerlei dekorative Billigkeit verbiegt die scharf charakterisierten Organismen zu einem wohlfeilen Ornament und doch ist das Gegenspiel



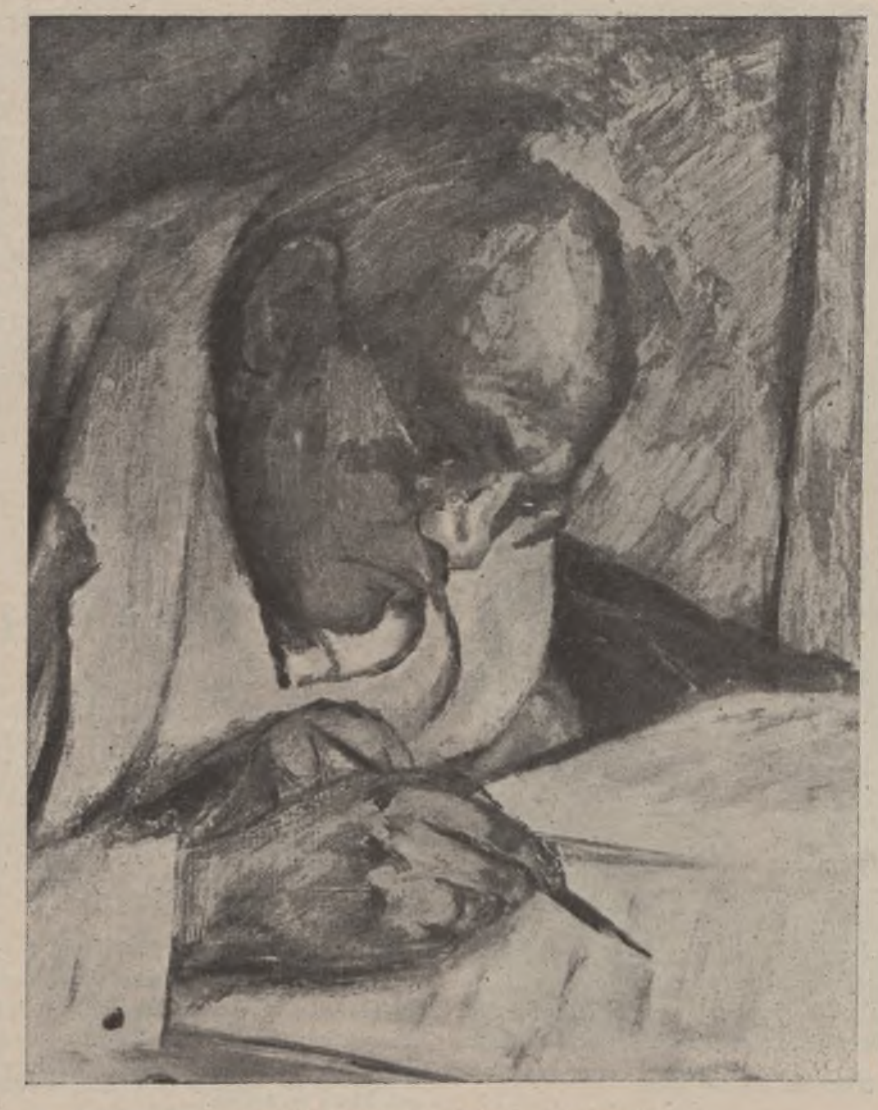
FRANZ NÖLKEN, DREI AKTE, 1916

der Glieder durchaus geschlossen. Der nie zufriedene Künstler malte das Bild dann noch ein zweites Mal, um die Spuren der Arbeit, wie abgekratzte Stellen und ungleichartige Materie, zu vermeiden, aber es ist schwer zu sagen, welcher Fassung man den Vorzug geben soll. Gleichzeitig entstand noch ein sehr schönes Damenbildnis, gleichfalls in zwei Exemplaren, von denen das zweite, ungleich schönere, auf der Nachlass-Ausstellung leider nicht vorhanden war.

Das Jahr 1912 war dann eins der ergiebigsten für die Arbeit. Im Sommer, wieder in Westfalen, malte er die drei lebensgrossen Kinder (Tempera, Abb. Jahrg. XVI S. 395) in einer fast gotischen Herbheit, und im Herbst entstanden glückliche, zartfarbene Landschaften aus dem Sauerland, reicher, beruhigter, reifer als die französischen. Im Winter begann er wieder ein grosses Aktbild, die zwei Mädchen beim Ankleiden. (Hier an derselben Stelle wie die drei Kinder abgebildet). In diesen beiden Bildern dürfte sich vielleicht insofern die Höhe seines Schaffens finden, als sich die Stärke seiner Begabung, das wundervolle zeichnerische Gefühl, in sehr glücklicher Weise mit einer harmonischen, auf wenige Töne beschränkten, aber dennoch durchaus nicht künstlich verarmten Farbe verbinden. Es sind keine fremden Einflüsse mehr erkennbar, die starke Hand eines Künstlers, der ganz er selbst ist, hält die Elemente der Darstellung zusammen und schafft meisterliche Werke.

Aber diese eiserne Selbstdisziplin, die er seit der Matisse-Zeit an sich übte, und die er 1905 in Westfalen schon einmal geplant und sich auferlegt hatte, wurde von den eruptiven Gewalten seines Innern wieder gesprengt. Er hatte eine unglückliche Liebe zu dem späten Renoir — unglücklich insofern, als diese blumenhafte Triebfähigkeit ausserhalb der Grenzen seines Talents lag —, und bei einem nochmaligen Aufenthalt in Paris war er ausserdem fasziniert von der ganz spielenden und selbstverständlichen Produktionsart Pascins. Er war sich klar über die Gefahren, die ihm drohten und die er auch nicht immer vermieden hat: Buntheit und Naturalismus. Denn er lehnte jede Hilfe des Geschmacklichen, der äusserlichen Stilisierung ab, und so stand seine Kunst auf des Messers Schneide. Das wurde deutlich in den beiden lebensgrossen Aktbildern dieser Jahre. Die Komposition ist nicht so geschlossen geblieben und auch die Farbe mit vielen blauen und rotvioletten Tönen läuft auseinander. Bei den drei Akten ist jedoch der in der Taille eingepresste Oberkörper der vorderen Figur von grosser Vollendung, aber die zwei andern und das sehr farbige Blumenstück links oben sind nicht völlig organisch mit der Bildeinheit verbunden. In einer grossen Anzahl von Einzelbildern geringeren Formats dagegen, wie in dem Rückenakt vor dem Spiegel und hauptsächlich einigen Pastellen, glückte ihm die Zusammenfassung der sehr reichen Scala in hohem Grade, ja man muss die Ursprünglichkeit dieser zunächst etwas barbarisch anmutenden Koloristik bewundern.

Eine besonders schöne Erfüllung aber wurde die Reihe seiner Regerbildnisse, die gemalten wie die radierten. (Wie denn überhaupt sein graphisches Werk sehr bedeutend sich neben den Gemälden entwickelt hatte.) Es muss etwas Verwandtes in den beiden Künstlern gewesen sein: Unter der äusseren behaglich-bourgeois sich gebenden Erscheinung, hinter der Lust an bald ganz jungenhaft harmlosen, bald auch recht boshaften Scherzen die ungemeine künstlerische Sensibilität, die richtige Besessenheit vom Dämon. Nölken sass



FRANZ NÖLKEN, BILDNIS MAX REGER, 1916

und malte, zeichnete, radierte, und Reger sass ihm gegenüber und schrieb, komponierte oder schlug ein paar Akkorde an, reichte auch wohl die noch tintennasse Komposition hinüber und unterhielt sich mit dem Maler über die kompliziertesten musikalischen Dinge, welche diesem ja durch sein ganzes Leben hindurch teuer gewesen waren und von denen er soviel wusste, dass ein Reger gern und lange mit ihm darüber reden mochte. Der Tod des Meisters war für ihn ein grosser Schmerz. —

Bald nachher musste Nölken zu den Soldaten. Er kam zu einer Feld-Telephon-Gruppe. Das Ganze war ihm ziemlich entsetzlich, aber er hatte zwei Schutzgürtel: den Humor und die Sachlichkeit. Seine Betrachtungsart nahm allen Dingen die Schwere und ihr Zauber, der von so ganz verschiedenen Menschen immer wieder verspürt worden ist, zwang alsbald in den Kreis seiner heiteren oder grotesk übersetzenden Anschauung einzutreten. (Eine Seite, die er leider nur selten und gelegentlich künstlerisch ausgenutzt hat.) Die pathetischesten Geschehnisse trivialisierte er mit ein paar Bemerkungen und zeigte das Allzumenschliche, Phrasenhafte auf oder machte die ärmliche Menschlichkeit hinter der wohlanständigen, würdevollen Maske lächerlich. Hatte er den Betreffenden dann „komisch", so war er ihm gewöhnlich wieder ganz sympathisch. Oft aber wurde ihm der so Entlarvte völlig zur Marionette, und im ganzen konnte man seinen Humor, ebensowenig wie den oft verwandten von Wilhelm Busch, nicht unbedingt als gutmütig bezeichnen.

Seine Sachlichkeit wandte er wie den künstlerischen Problemen oder dem Grundieren der Radierplatte so auch den grotesk-ernsthaften Gesetzen des Kommiss und den Kupferdrähten seiner Telephonleitungen zu, er redete mit den Kameraden — ganz einfachen Menschen —

über das Dienstliche oder das Klauen genau so eindringlich wie er einst mit den andern über gesetzmässigen Bildaufbau gesprochen hatte. Sie liebten ihn sehr und hielten ihn, wie so mancher auch früher, für einen vertrauten Freund und ahnten nicht, dass er im Grunde ein ganz fremder Mensch sei: denn er hatte die Gabe, bei anscheinend grösster Offenheit einen unsichtbaren Vorhang zu ziehen vor das, was der andere nicht betreten sollte. Seine Kunst aber, die im einsamen Zirkel, im harten Ringen mit sich und dem Objekt nur gedeihen konnte, zum billigen Gelegenheitswerk zu missbrauchen lehnte er freundlich und entschieden ab, und so gelangte er nicht in die unerfreulichen, aber sicheren Gefilde der Schreibstuben hinter der Front. —

Den Bau seines Lebenswerkes hat er unvollendet lassen müssen, und es ist eine müssige Frage, wie er ihn gekrönt hätte. Wir aber wollen uns des konstruktiven Ernstes freuen, der aus jeder Quader spricht, welche der unbestechliche Werkmeister behauen und gefügt hat. — Schwulst und Phrase sind heute oft unlösbar auch mit den besten Werken der Zeitgenossen in Malerei und Dichtung verknüpft. Beides verlachte er, und wir müssen ihm dankbar dafür sein. Mag er nicht bis in die Sternenhelle der absoluten Vollendung gekommen sein, er war doch auf dem steilen Pfad dahin, geführt und gestärkt durch die besten Eigenschaften deutschen Künstlertums: Charakter, Männlichkeit, Sachlichkeit.

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Auktion, „Berlin und Berliner Kunst“ bei Henrici

Dass man Zeichnungen und Aquarelle von Menzel in diese Berolinensien-Auktion mit hineingenommen hatte, erwies sich als ein taktischer Fehler. Die Gebote waren derart niedrig, dass die Menzelschen Originalarbeiten aus der Versteigerung zurückgezogen wurden. Auch seine Kreidelithographien waren billig, keine brachte mehr als 50 Mark, kein Holzschnitt über 25 Mark und nur eine Radierung stieg bis auf 400 Mark.

Dagegen wurden die richtigen Berliner lebhaft umstritten. Theodor Hosemann, der neuerdings künstlerisch wieder einmal etwas überschätzt wird, brachte ansehnliche Preise. Unter den Ölbildern war sein Selbstbildnis mit 9000 Mark am höchsten bewertet, eine Gartenlandschaft kostete, ebenso wie das „Gänseliesel“, 3000 Mark, und das Aquarell der „Arbeiterkneipe“, übertraf den gewöhnlichen Durchschnittspreis solcher Sachen, der heute schon um 1000 Mark herum liegt, mit 2350 Mark um mehr als das Doppelte. Seine Bleistiftzeichnungen kosteten durchschnittlich etwa 20 bis 30 Mark, Lithographien manchmal etwas mehr.

Johann Georg Rosenbergs Ansichten aus dem alten Berlin, wie „Spittelmarkt“, „Hackescher Markt“, „Waisenhaus“, usw., ziemlich seltene Stiche, brachten 500, 800, einer sogar 1500 Mark. Wenn man bedenkt, dass eine schöne Rötelzeichnung von Chodowiecki mit 1600 Mark bezahlt wurde, ein „Panorama unter den Linden“ mit 2860 Mark, sieht man, dass der künstlerische Wert auf dieser Auktion nicht einzig ausschlaggebend war. Angemessen erschienen die Preise für Krüger: Das Ölbildnis der Dorothea Tieck erzielte 2500 Mark, das nicht sehr angenehme Bildnis Friedrich Wilhelms IV. nur 500 Mark. Krügerzeichnungen kosteten zwischen 100 und 500 Mark, Lithographien bis 175 Mark.

Menzelzeichnungen kamen am 1. und 2. April auch bei Lepke vor. Ein Profilkopf eines Mannes, 17×11 cm, brachte 450 Mark, ein Studienblatt zum „Walzwerk“, 30×22 cm, 600 Mark. Hier war auch eine Kreidezeichnung von Liebermann, „Knabe mit Ziegen“, für 400 Mark zu haben.

FRANKFURT A. M.

Auktion von Werken Frankfurter Künstler aus der Sammlung Flau. Kunstverein. 16. April.

Von den Preisen, die für Boehle bezahlt wurden, notieren wir folgende:

Nr. 18, Gasthaus zum goldenen Ross, Gemälde: 13000 Mark. — Nr. 19, Salvator mundi, Gemälde: 12000 Mark. — Nr. 20, St. Georg, sein Pferd tränkend, Gemälde: 13000 Mark. — Nr. 21, Kartoffelernte, Federzeichnung: 550 Mark. — Nr. 23, Bildhauer Hottenroth[2], Federzeichnungen: 490 Mark. — Nr. 24, Junggeselle[4], Federzeichnungen: 400 Mark. —

Boehles Radierungen, nach dem Kataloge von Schrey geordnet:

Knieender Ritter, Sch. 1: 1070 Mark. — Betender Ritter, Sch. 2: 1020 Mark. — Singender Ritter, Sch. 3: 1200 Mark. — Stehender Ritter, Sch. 4: 1400 Mark. —

Schweinehirt, Sch. 5: 1650 Mark. — St. Hieronymus, Sch. 8: 1500 Mark (das Blatt war etwas defekt). — Kinder unter dem Apfelbaum, Sch. 12: 500 Mark. — Sitzendes Liebespaar, Sch. 17: 1300 Mark. — Tischgebet, Sch. 20: 1250 Mark. — Dachdecker, Sch. 21: 950 Mark. — Kuhstall, Sch. 23: 1050 Mark. — Kirmes, Sch. 24: 1170 Mark. — Boehles Bruder, Sch. 26: 280 Mark. — Mainschiffer, Sch. 29: 980 Mark. — Mainschiffer, gross, Sch. 30: 1000 Mark. — Vor dem Wirtshaus, Sch. 36: 950 Mark. — Betender Bauer, Sch. 41: 700 Mark. — Heimkehrende Bauern, Sch. 43: 1670 Mark. — Vor dem Wirtshaus, Litho., 320 Mark. — Höchst am Main, Zinkätzung: 105 Mark. —

Andre Künstler:

Emil Lugo, Romantische Landschaft, Gemälde: 5100 Mark. — Peter Becker, Wetzlar, Gouache: 460 Mark. — Anton Burger, Sandgrube, Gemälde: 2050 Mark. — Peter Burnitz, Waldrand: 900 Mark. — Karl v. Pidoll, Bildnis Ottilie Roederstein: 1250 Mark. —

WIEN

Auktion von Handzeichnungen, Dr. Schwarz, 14. und 15. April.

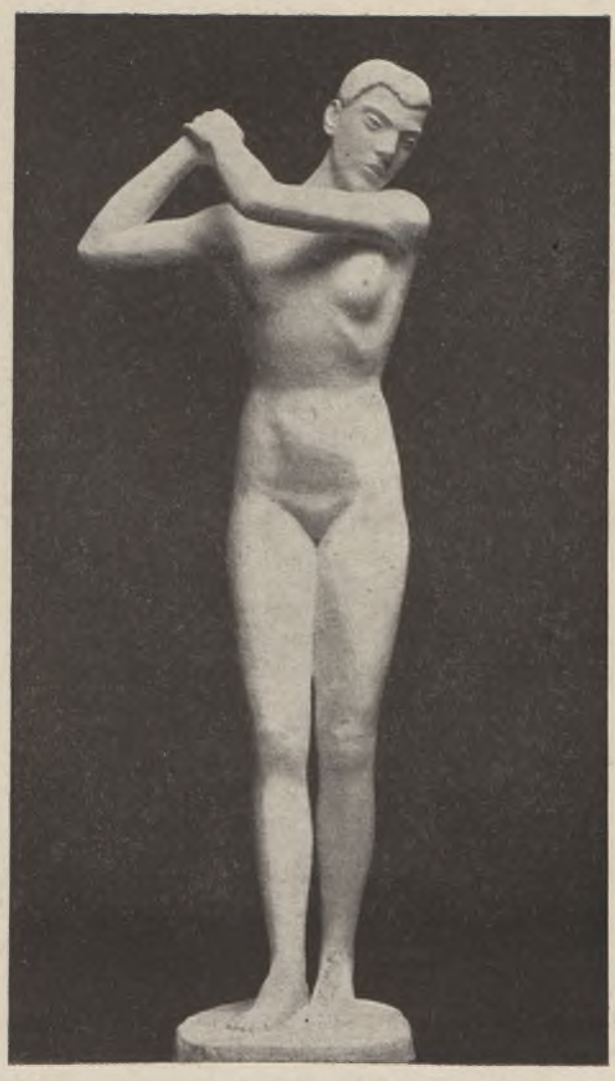
Unter den alten Meistern, die meist dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert angehören und bei denen die Zuschreibungen nicht durchweg einwandfrei erschienen, war ein schöner Studienkopf von Guercino, Feder, 20 cm hoch. Er brachte 400 Kronen. Ein Blatt von Klinger, Waldlandschaft, Feder und Tusche, 64×48 cm, ward mit 2700 Kronen bezahlt, ein Aquarell von J. A. Koch, 34×19 cm, mit 300 Kronen.

PARIS

Auktion Hoentschel, bei Manzi, 15. März und 1.—3. April.

Barye, Landschaft, Aquarell: 3700 Francs. — Barye, Tiger und Krokodil, Bronze: 1250 Francs. — Boldini, Familienbildnis Brown: 10000 Francs. — Carrière, Selbstbildnis: 32500 Francs. — Carrière, Lisbeth: 16500 Francs. — Corot, Tanzende Frauen: 14000 Francs. — Corot, Feldweg: 4600 Francs. — Degas, Musikerbildnis: 29000 Francs. — Degas, Mr. de Nittis: 29000 Francs. — Degas, Mädchenbildnis, Pastell: 15000 Francs. — Degas, Bei der Modistin: 31150 Francs. — Gauguin, Orana Maria: 58000 Francs. — Pissarro, Dorfstrasse: 7350 Francs. — Toulouse-Lautrec, Gesangstunde: 15700 Francs. — Toulouse-Lautrec, Vor dem Schlafengehen: 11500 Francs. — Mary Cassatt, Mutter und Kind: 15000 Francs. — Carpeaux, Marmorbüste Gérôme: 6000 Francs. —

Aus einer Nachlassversteigerung bei Manzi notieren wir folgende Preise:



KURT EDZARD, FRAUENAKT

Corot, Teich mit Birken: 10500 Francs. — Corot, Ville d' Avray: 138100 Francs. — Daubigny, Bonnières: 50000 Francs. — Daubigny, Holländische Windmühlen: 15500 Francs. — Daubigny, Flusslandschaft: 34000 Francs. — Diaz, Herde in einer Waldlichtung: 11000 Francs. — Dupré, Sonnenuntergang: 10000 Francs. — Millet, Häuser in Barbizon: 52000 Francs. — Troyon, Kühe am Teich: 39200 Francs. — Ziem, Canale grande: 30000 Francs. — Ziem, Der Bucentaur: 30000 Francs. —

Aus andrem Besitz:

Corot, Teich mit Bäumen: 132000 Francs. — Courbet, Fuchs im Schnee: 40000 Francs. — Courbet, Nacktes schlafendes Mädchen: 38000 Francs. — Diaz, Unterholz: 16200 Francs. —

Versteigerung der Sammlung des Barons Denys Cochin, am 26. März bei Georges Petit:

Corot: Sitzendes Mädchen: 31100 Francs. —



KURT EDZARD, SITZENDE FRAU. BRONZE

Corot, Forum Romanum: 57000 Francs. — Corot, Aqua acetosa: 5600 Francs. — Corot, Apenninen: 5000 Francs. — Corot, Castel Gandolfo: 39500 Francs. — Corot, St. Lo: 39000 Francs. — Courbet, Die Chorknaben von Ornans: 26000 Francs. — J. L. David, Telemach und Eurykleia: 28000 Francs. — Degas, Damenbildnis: 15500 Francs. — Delacroix, Tasso bei den Irren: 42000 Francs. — Delacroix, Christus am Kreuz: 51000 Francs. — Delacroix, Cleopatra und der Bauer: 32000 Francs. — Delacroix, Marokkanische Pferde: 42000 Francs. — Goya, Bildnis des Ministers Saavedra: 70000 Francs. — Manet, Stierkampf: 50000 Francs. — Manet, Marine: 31000 Francs. — Manet, Bierkellnerin („Reichshoffen"): 73000 Francs. — Manet, Grand Prix 1864: 28000 Francs. — Puvis de Chavannes, Marseille: 8100 Francs. — Puvis de Chavannes, Hafen von Marseille: 11600 Francs.

Versteigerung der Sammlung Octave Mirbeau, bei Durand-Ruel, 24. Februar.

Cézanne, Der Angler: 22000 Francs. — Cézanne, Vier Birnen: 18000 Francs. — Cézanne: Dejeuner sur l'herbe: 13000 Francs. — Cézanne, Bauernmädchen: 20600 Francs. — Cézanne, Im Bade: 20000 Francs. — Cézanne, Stilleben mit blauem Teller: 17000 Francs. — Cézanne, Die Schlucht bei L'Estaque: 41000 Francs. — Cézanne, Selbstbildnis: 15000 Francs. — Cézanne: Nymphen und Faune: 6000 Francs. — Cézanne, Selbstbildnis: 25000 Francs. — Daumier: Frau mit blauem Band: 4500 Francs. — Maurice Denys, Vue de Spole: 2400 Francs. — van Gogh, Bildnis des Père Tanguy: 20200 Francs. — van Gogh, Fisch-Stilleben: 15000 Francs. — Claude Monet, Das Haus des Zollwächters: 20600 Francs. — Claude Monet, Oliven bei Juan les Pins: 18000 Francs. — Berthe Morisot, Stilleben: 10000 Francs. — Camille Pissarro, Hafen in Le Havre: 7900 Francs. — Camille Pissarro, Mirbeaus Garten: 7300 Francs. — Renoir, Rückenakt, 32500 Francs. — Renoir, Mädchenbildnis: 4500 Francs. — Vuillard, Dame in Blau mit Kind: 5500 Francs. — Maillol, Zwei Bronzen, 3900 und 4000 Francs. — Rodin, Entführung: 6200 Francs. — Rodin, Kauernde Frau: 3200 Francs. — Rodin, Faun: 2650 Francs. — Rodin, Mirbeau-Büste: 5100 Francs.

Bemerkenswert von diesen Pariser Versteigerungen ist, dass, während die Preise für Barbizon weiter steigen, bei den Impressionisten, bei Cézanne und van Gogh eine Senkung der Preise eingetreten ist. Der deutsche Käufer fehlt, und die Mehrzahl der Amerikaner liebt Corot und Daubigny mehr als Manet, Cézanne und van Gogh. E. W.



KURT EDZARD, FRAUENBÜSTE



UNSTAUSSTELLUNGEN

BREMEN

In der Bremer Kunsthalle zeigt der junge bremische Bildhauer Kurt Edzard eine Anzahl seiner Arbeiten. Im Mittelpunkte der Ausstellung steht die lebensgrosse für Bronze gedachte Figur eines Mädchens mit erhobenen Armen, schön und fest aufgebaut und trotz knapper Massenwirkung von zart lebendiger Modellierung, von fein bewegter Oberfläche im Einzelnen. Das Spiel der plastischen Verschiebungen, hervorgerufen durch die Bewegung der Arme, ist einheitlich beherrscht und zusammengenommen. Es ist keine laute, aber eine eindringliche Kunst, die hier spricht, harmonisch in der gegenseitigen Durchdringung von bedeutsamer Behandlung in Fläche und Masse und von herber Linienführung in der reizvoll ausgewogenen Gesamtsilhouette. — Eine Kleinbronze einer sitzenden Frau, im Aufbau energischer als in der Abbildung sichtbar wird, zeigt, um wieviel reifer diese Kunst im Laufe der letzten Jahre wurde; diese Kleinbronze ist 1914 in Paris entstanden, die grosse Figur stammt aus dem Jahre 1919.

Unsre Plastik leidet heute im allgemeinen ein wenig an einem zu bewussten Streben nach „Stil" und gerät allzuhäufig in äusserliches Stilisieren. Lehmbruck hat in den letzten Jahren die Gefahr gespürt, Ernesto de Fiori nicht weniger als Huf, Scharff und Pilarz. Bei der Porträtskulptur wird das Problem akut. Hier, bei dem (wie Trübner sagen würde) „Parademarsch", kommt heraus, wieviel Natur und wieviel Stil zugleich einer von Haus aus hat. Edzards Bildnisse, sehr charakteristisch, im besten Sinne ähnlich, und immer sehr lebendig im Ausdruck, enthüllen eine Frische der Anschauung und eine Naivität der Empfindung, die Gutes versprechen, weil hier der Stil wie von selber mit dabei ist.

E. W.



NEUE BÜCHER

Oskar Hagen: Matthias Grünewald.
Mit 111 Abbildungen.
R. Piper u. Co. Verlag. München. 1919.

Der Ruhm des Matthias Grünewald ist den heute Lebenden so innig verknüpft mit der Bewunderung für sein grösstes und strahlendstes Werk, den Wandelaltar aus der Antoniterkirche zu Isenheim, dass man sich nur schwer vorstellen kann, wie noch vor einem halben Jahrhundert der Name des „deutschen Correggio" in dem Gestrüpp falscher Zuschreibungen beinahe verloren gewesen ist. Der Isenheimer Altar, den in dem abgelegenen Colmar nur wenige gesehen hatten, galt als ein Werk des Hans Baldung, während in der im Jahre 1836 eröffneten Münchener Pinakothek vier grosse Tafeln mit stehenden Heiligen aus der Werkstatt des Lukas Cranach neben dem mächtigen Erasmus-Mauritius-Bilde als Werke Grünewalds vor aller Augen standen. So verband sich dem Namen des Aschaffenburger Meisters die Vorstellung einer wesensfremden Kunst, die durch weitere Zuschreibungen immer tiefer in dem Betriebe der Cranachschen Werkstatt zu versinken drohte. Erst das Jahr 1876 brachte die Lösung. Alfred Woltmann gelangte angesichts des Isenheimer Altares zu der Erkenntnis, dass der Begriff, den man sich bisher von Grünewalds Art gebildet hatte, auf vollkommen falschen Voraussetzungen begründet war, und Wilhelm Schmidt gab die Lösung des Münchener Rätsels, indem er darauf hinwies, dass die fünf Tafeln, die man bisher für zusammengehörig erklärt hatte, unmöglich von der Hand eines Meisters stammen könnten. Mit dieser zweifachen Erkenntnis war der echte Grünewald wieder in seine legitimen Rechte eingesetzt, und sein falscher Doppelgänger, dem zur Erinnerung der Name des Pseudo-Grünewald verblieb, verschwand wieder in der Cranachschen Werkstatt, in der er noch heute ein merkwürdiges Unwesen treibt.

Seit jener Zeit ist es wohl gelungen, eine kleine Zahl sicher echter Werke den wenigen bekannten anzugliedern, aber der eigentlich kunstwissenschaftlichen Ergründung setzte die Persönlichkeit Grünewalds so unübersteigliche Schwierigkeiten entgegen, dass in all der reichhaltigen Literatur, die sich um den immer berühmter werdenden Meister häufte, über das innerste Problem seiner Kunst nur wenig Aufschluss zu finden ist. Den wilden Spekulationen, die aus phantastischen Attributionen eine Jugendepoche zu konstruieren suchten, die das Werden des eigentlich Grünewaldschen Stiles begründen sollte, setzte das Buch Heinrich Alfred Schmidts ein Ende, das in jahrelanger geduldiger Arbeit alles erreichbare Material zusammentrug. Aber das kurze Kapitel, das in diesem umfangreichen Werke der Kunst und der Persönlichkeit des Meisters gewidmet

ist, zeigt, wie dürftig letzten Endes das Ergebnis aller kunstwissenschaftlichen Forschung in diesem Falle geblieben ist.

Es war darum beinahe vorauszusehen, dass gerade das Erscheinen dieses in seiner Art abschliessenden Grünewaldwerkes dazu verlocken würde, nun da das Material von allen alten und neuen wilden Seitentrieben für immer gereinigt vorlag, noch einmal an die Deutung des Wesens, der Herkunft, der Entwicklung dieser anscheinend so einzigartigen Kunst heranzugehen. Oskar Hagen hat diesen Versuch unternommen. Er wagt es, hinter den Werken die Biographie ihres Schöpfers zu lesen. Aus kleinen Beobachtungen zieht er weittragende Folgerungen und giebt ein Lebensbild des Meisters, das scheinbar sehr viel vollkommener als das von Schmidt mit peinlicher Sorgfalt errichtete Gerüst doch mit all seinen Hypothesen und Wahrscheinlichkeitsschlüssen der Erkenntnis nicht immer gute Dienste leistet. Es wäre gewiss wichtig, zu erfahren, welches die Grundlagen von Grünewalds Kunst gewesen, bei welchem Meister er das Handwerk erlernt, welche Eindrücke bestimmend für seine erste Entwicklung geworden sind. Deutlich wurde bisher nur ein im einzelnen schwer zu bestimmender Zusammenhang mit der Werkstatt des alten Holbein, der wahrscheinlich auf eine persönliche Berührung der beiden Meister in Frankfurt, wo Holbein im Jahre 1501 arbeitete, zurückzuführen ist, und die Kenntnis einzelner Vorbilder italienischer Kunst. Hagen, dem selbst ein mehr überraschender als überzeugender Fund in dieser Richtung gelungen ist, baut nun auf diesem unsicheren Fundament seine Hypothesen, macht den jungen Grünewald zu einem Schüler des alten — damals selbst noch jungen — Holbein schon in dessen Augsburger Werkstatt, konstruiert dann eine italienische Reise, die von Mantua über Florenz nach Rom und zurück wieder über Florenz führt, lässt im Jahre 1501 Grünewald in Frankfurt wieder in Holbeins Nähe auftauchen und einige Jahre später eine Reise in die Niederlande unternehmen.

All das mag möglich sein. Wir wissen so wenig Sicheres über Grünewalds Leben, dass Raum bleibt für viele Hypothesen. Aber ernsthafte Forschung hat die Verpflichtung, jede Behauptung durch eine Reihe zuverlässiger Begründungen zu stützen, ehe sie als gesichertes Ergebnis in eine historische Darstellung Aufnahme finden darf. Auch muss einer so grob materialistischen Geschichtsauffassung ernstlich widersprochen werden, die jede formale Beziehung nicht anders denn als Folge einer äusserlich thatsächlichen Berührung deuten zu sollen meint. Es ist schwer, dem Verfasser zu folgen, wenn er aus der vagen Ähnlichkeit einer Kopfhaltung den Schluss zieht, Grünewald müsse in Rothenburg gewesen sein und die dortigen Glasgemälde gesehen haben, und wenn er weitergehend die überraschende Farbigkeit Grünewalds überhaupt aus der Glasmalerei herzuleiten unternimmt. Gewiss wird Grünewald, der für alles Farbige in der Welt eine ausserordentliche Empfänglichkeit besessen haben muss, auch das glühende Licht strahlender Kirchenfenster auf sich haben wirken lassen. Aber das Rätsel seiner Kunst beginnt erst jenseits solcher materieller Beziehungen, die sich nur vermuten und niemals beweisen lassen, denn erst die Umsetzung aller äusseren Eindrücke, zu denen auch das farbige Glasbild gehören mag, in das Tafelgemälde bedeutet das Problem der innerhalb seiner Zeit so überraschenden Koloristik Grünewalds. Nicht anders steht es um die angebliche Italienreise des Meisters. In Mantua soll Grünewald den Triumphzug des Mantegna gesehen haben, weil sein Sebastian vom Isenheimer Altar eine Beziehung zu einer der Figuren dort aufweist. In Florenz soll er ein kleines Predellenbild des Pesello studiert haben, um daraus das Motiv für seine Münchener „Verspottung" zu entnehmen. Dass er in Rom war, wird aus der Ortskenntnis gefolgert, die ein viel späteres Altarbild beweist. Beziehungen allgemeinerer Art zu Werken des Castagno, des Botticelli, des Lionardo kommen hinzu und sollen das Fundament verbreitern, auf dem der luftige Hypothesenbau errichtet ist. Dem allem gegenüber ist der Einwand zu erheben, dass die Kenntnis einzelner italienischer Figurenmotive damals auch diesseits der Alpen gewiss unschwer erworben werden konnte, dass aber, falls schon die Möglichkeit einer Italienreise zugegeben werden soll, keinesfalls auf Grund einzelner Ähnlichkeiten ein ganzes Itinerar aufgestellt werden darf, da Studienblätter und Stiche in allen Werkstätten verbreitet waren. Grünewald brauchte gewiss nicht nach Mantua zu reisen, um den Triumphzug des Mantegna kennen zu lernen, wissen wir doch, dass der Aschaffenburger Kanonikus Reitzmann, zu dem er in Beziehung stand, Kopien des berühmten Werkes besessen hat, und das Motiv des Schergen, in dem Bilde der Verspottung, das Hagen auf Pesello zurückführen will, war auch in der Kunst des Nordens bekannt, begegnet eben in der Werkstatt des alten Holbein, dessen Schüler Grünewald gewesen sein soll. Die Ähnlichkeit müsste zwingender sein, und es brauchte stärkere Argumente ausser ihr, wenn der Schluss auf eine Reise nach Florenz wirklich unausweichlich werden sollte. Durch wie viele gute Gründe ist dem gegenüber Dürers erste Italienfahrt bewiesen, und wie schwer hielt es trotzdem, ihr die allgemeine Anerkennung zu sichern! Für Grünewalds italienische Reise spricht vorläufig nur so wenig, dass sie unter den sicheren Daten einer Biographie des Meisters keinen Platz finden sollte.

Noch in einer anderen Richtung verfährt Hagen allzu positiv materialistisch mit seinem Stoff, indem er es unternimmt, nahezu alle erhaltenen Zeichnungen Grünewalds in unmittelbare Beziehung zu bestimmten Werken zu setzen und in seinen Wahrscheinlichkeitsbestimmungen alle Zufälligkeiten der Erhaltung und

unserer Kenntnis ausser Rechnung lässt. So wird eine Hypothese auf die andere gehäuft, um aus drei Zeichnungen Teile einer Anbetung der Könige zu rekonstruieren, die das traurige Machwerk auf der Aussenseite der Flügel des Maria-Schnee-Altars ersetzen soll. Noch kühner ist die Rekonstruktion eines angeblichen Heiligenmartyriums, dessen Existenz durch keine alte Nachricht bezeugt wird. Es ist charakteristisch für die Methode Hagens, wie hier ein Einfall den anderen gebiert, bis der Schein einer historischen Thatsache geschaffen ist.

So zerfliessen bei näherer Prüfung viele der neuen Ergebnisse, mit denen das Buch die Vorstellung von der Persönlichkeit und dem Werke Grünewalds zu bereichern sucht, und das kunsthistorische Rätsel harrt weiter seiner Lösung, wenn es nicht dabei bleiben soll, dass der Meister in der That mehr den Meteoren gleicht, die blendend aus dem Dunkel auftauchen, als den Planeten, deren ruhige Bahn um ein zentrales Gestirn deutlich erkennbar ist. Aber wenn es Hagen bei allem Aufwand an Scharfsinn nicht gelingen will, gültiges Material zur Klärung der letzten Fragen der Herkunft und Entwicklung von Grünewalds Kunst beizubringen, so bleibt doch seinem Buche der Wert einer neuen und liebevoll eindringenden Interpretation, bleiben vor allem die mustergültigen Abbildungen, die selbst nach Schmidts grossen Lichtdrucktafeln eine Bereicherung der Vorstellung bringen, da Teilaufnahmen aus den Flügeltafeln des Isenheimer Altars Einzelheiten enthüllen, die keine frühere Abbildung in solcher Klarheit erkennen liess.

Diese photographischen Aufnahmen, die in München hergestellt werden konnten, wo der Altar vor den Gefahren des Krieges geborgen worden war, werden binnen kurzem die einzige Erinnerung sein, die uns Deutschen von unserem grössten nationalen Kunstwerk verbleibt. Es ist eine traurige Ironie der Weltgeschichte, dass dieses höchste Schöpfungswunder des deutschesten Meisters von nun an auf fremdem Boden stehen soll. Aber der geistige Besitz des Werkes, der während des letzten Jahrzehntes in das Bewusstsein der Nation übergegangen ist, kann uns nicht mehr genommen werden, und ihn zu festigen, wird auch das neue Werk Oskar Hagens zu seinem Teile beitragen. Glaser.

VOM NEUEN KIRCHBAU

Wir stehen heute vor der ernsten Aufgabe, unser geistiges Leben von Grund auf zu erneuern, um daraus die Kräfte für den Wiederaufbau unseres Volkes zu entwickeln. Diese Aufgabe verpflichtet uns zu einer gründlichen Prüfung überlieferter Anschauungen und fordert den männlichen Entschluss, aus den Ergebnissen solcher Prüfung die notwendigen Folgerungen zu ziehen. Eine solche Prüfung überkommener Werte und Urteile unternimmt der Architekt Otto Bartning in seiner kleinen, gedankenreichen Schrift „Vom neuen Kirchbau“ (Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1919). Dieses Buch untersucht die Frage des Sakralbaues nicht vom fachlich begrenzten Gesichtsfeld des Architekten und Baukünstlers, sondern es setzt, tiefer dringend und ausgehend von einem besonderen persönlichen Erlebnis, diese Frage in Beziehung zu den grossen Menschheitsfragen der Gegenwart: das Problem des Sakralbaues wächst dem Verfasser zu dem allgemeinen Problem einer religiösen Erneuerung der Menschheit auf. Die grosse Sehnsucht der Zeit nach einer neuen lebendigen Gemeinschaft des Geistes, nach einer Religion der Menschenliebe spricht aus diesem Buche und zugleich der hoffnungsvolle Glaube, dass unter dem gewaltigen Drang dieser Sehnsucht eines Tages auch eine neue sakrale Form entstehen werde. Dann wird die Kunst, die „heut umherirrt mit den verzerrten Zügen, der schmerzvollen Missgestalt einer Gebärenden, den Stall und die Krippe finden, da sie das Kind hineinlege“.

In der Vergangenheit, so führt der Verfasser aus, hat der Sakralbau seinen Anlass in der örtlichen Gebundenheit der Religionsübung. Die Anwesenheit bedeutender Heiliger oder ihrer Reliquien, ferner die aus dem Abendmahl entwickelten feierliche Messopfer bilden in diesem Sinne das sakrale Moment des katholischen Kirchenbaues. Diese örtliche Gebundenheit der Religionsübung, verstärkt durch eine Hochspannung der auf die Bauaufgabe gerichteten Kräfte, das heisst mit einer vorherrschend religiösen Richtung des geistigen Wollens schuf die Voraussetzung für seine hohe Blüte im Mittelalter. Fördernd kommt hinzu, dass dem katholischen Kirchbau schon an sich durch die Stellung und Bedeutung des Altars ein stark raumhafter Charakter innewohnt. Der Altar, als Behälter der heiligen Gebeine oder Reliquien, als Stätte des Messopfers und Aufbewahrungsort der Hostie giebt Anlass zur Schaffung von Chorräumen, Kapellen, Nischen und Nebenschiffen. Auf ihn konzentriert sich der architektonische Gedanke und ihm sind die übrigen für den Gottesdienst erforderlichen Ausstattungsstücke, Orgel, Kanzel und Gestühl, an Bedeutung untergeordnet.

Dieses einheitliche Bauprogramm, das eine einheitliche Raumgestaltung sehr begünstigt, ist dann durch die Reformation aufgehoben worden. Der Verfasser stellt nun in zwei aufeinanderfolgenden Kapiteln das radikale und das konservative Programm der protestantischen Kirche einander gegenüber, zeigt, welche baulichen Elemente übernommen und welche neu entwickelt worden sind, und weist darauf hin, dass sich durch die erhöhte Bedeutung der Kanzel in der protestantischen Predigtkirche bei der beibehaltenen Bedeutung auch des Altars als Abendmahltisch eine Zwitterung des Bauprogramms ergab, durch die die bisherige Einhelligkeit der Raumgestaltung stark gefährdet wurde. An einer Reihe von Beispielen älterer und neuerer protestantischer Kirchenbauten wird diese Behauptung be-

wiesen und gezeigt, wie vielfach durch die divergente Stellung von Kanzel und Altar, durch den Einbau von Emporen, durch die Richtung des Gestühls usw. der Raumgedanke in seiner einheitlichen Auswirkung beeinträchtigt worden ist. Es kommt hinzu, dass der Bauanlass der protestantischen Kirche wesentlich profan ist: an die Stelle der örtlichen Gebundenheit der Religionsübung ist die Versammlung der Gemeinde als Baugrund getreten. Hierin sieht der Verfasser den Grund für den Niedergang der kirchlichen Baukunst, die, sobald sie über den Ausdruck der profanen Raumidee hinaus nach einer an sich religiösen Raumgestalt strebt, in einen ästhetischen Formalismus gerät.

Wollen wir künftig dem religiösen Leben einen baulichen Ausdruck schaffen, so müssen wir den Kirchbau im Sinne der ersehnten geistigen Erneuerung der Gesellschaft als den Ort sichtbarer Gemeinschaft auffassen: „er ist nicht nur Gehäuse der Versammlung, sondern sichtbare Form in Gestalt der Gemeinschaft. Wie der Gang zu dieser Kirche ein sichtbarer Schritt zur Opferung des Ich, so ist ihr Bau eine sichtbare und spontane Gebärde der Gemeinschaft, eine Selbstdarbringung durch die Baukunst um der Erlösung willen." Eine solche Kirche, die als Raumform der Gemeinschaft erbaut würde, entstünde nicht infolge örtlicher Gebundenheit der Religionsübung, sondern die zur Raumform drängende religiöse Idee bände sich freiwillig an den Ort. Eine solche Kirche wäre geeignet, die Bedeutung der „religiösen Feier" in katholischen Sinne zu erneuern.

Der Vorschlag des Verfassers geht daher dahin, die Problematik des evangelischen Gottesdienstes, die aus der Mischung von Predigt und Feier entsteht (und die zugleich auch die Problematik des evangelischen Kirchenbaues ist) aufzuheben zugunsten einer Trennung von Feierkirche und Predigthaus. Der Raumgedanke des Predigthauses wird dann wieder eindeutig bestimmt durch die Bewegung zur Kanzel, wodurch auch die Form der Emporenhalle neu befruchtet werden könnte. Die Feierkirche aber würde nun, befreit von einengenden Fesseln profaner Zwecke, wieder in höherem Sinne sakraler Ort, den zu schmücken Architektur und bildende Kunst miteinander wetteifern würden.

Voraussetzung für eine solche neue Vergeistigung des Kirchenbaues, darüber ist sich der Verfasser klar, ist eine Vergeistigung der menschlichen Gesellschaft und ihre Entfaltung zur wirklichen Gemeinschaft. Die Menschheit zu diesem grossen Ziele zu führen, das ist, wie Bartning in einem wunderschönen, einen aufrechten Idealismus bekundenden Kapitel „Zeichen der Zeit" ausführt, der Sinn des grossen Krieges, der als die Krisis der Menschheit bezeichnet wird. Er hat die Hingabe unter den Menschen wieder geweckt, die stets den Keim der Religion bildet. Fast scheint es, als sei dieses Kapitel, das aus dem inneren Drang entstanden ist, eine höhere Idee in dem grausamen Geschehen dieser Tage zu erkennen, der Anlass zu diesem Buche gewesen: denn es ist ein reines und frommes Bekenntnisbuch, das man im Wissen nicht, wohl aber im Herzen und in der Seele bereichert, dankbar aus der Hand legt.

Walter Curt Behrendt

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Max J. Friedländer: Der Kunstkenner. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Die Stadtkrone von Bruno Taut. Verlegt bei Eugen Diedrichs, Jena 1919.

Sozialismus und Kultur. Die bildende Kunst im freien Volksstaat von Georg Malkowsky. Berlin, Furche-Verlag.

Gottfr. Aug. Bürger: Münchhausens Reisen. Mit den Holzschnitten von Gustav Doré vom Originalholzstock. Im Insel-Verlag.



AUSSPRÜCHE VON DEGAS

Als man ihn fragte, ob er nicht glücklich sei, dass sein Bild „danseuses à la barre" auf der Vente Henri Rouart den Rekordpreis von 500000 Francs erhalten habe: „Ich bin glücklich wie ein Rennpferd, das den Grand Prix gewonnen hat".

Über Boldini, als er von diesem ein kleines minutiös ausgeführtes und ein grosses, breiter gemaltes Bild gesehen hatte: „Boldini est un homme très étonnant. Quelquefois il coupe une puce en quatre et un boeuf en deux."

Vor einem Bild Meissoniers, Kürassiere darstellend: „Il n'y a que les cuirasses qui ne soient pas en fer".

VERSCHIEDENE AUFFASSUNGEN

Vor einem Bilde Böcklins gab Leibl die Kritik ab: „Ich glaube das Schwein lasiert."

Renoir sagte vor einem Bild von Matisse: „Schade, dass er sich keiner Lasuren bedienen kann".

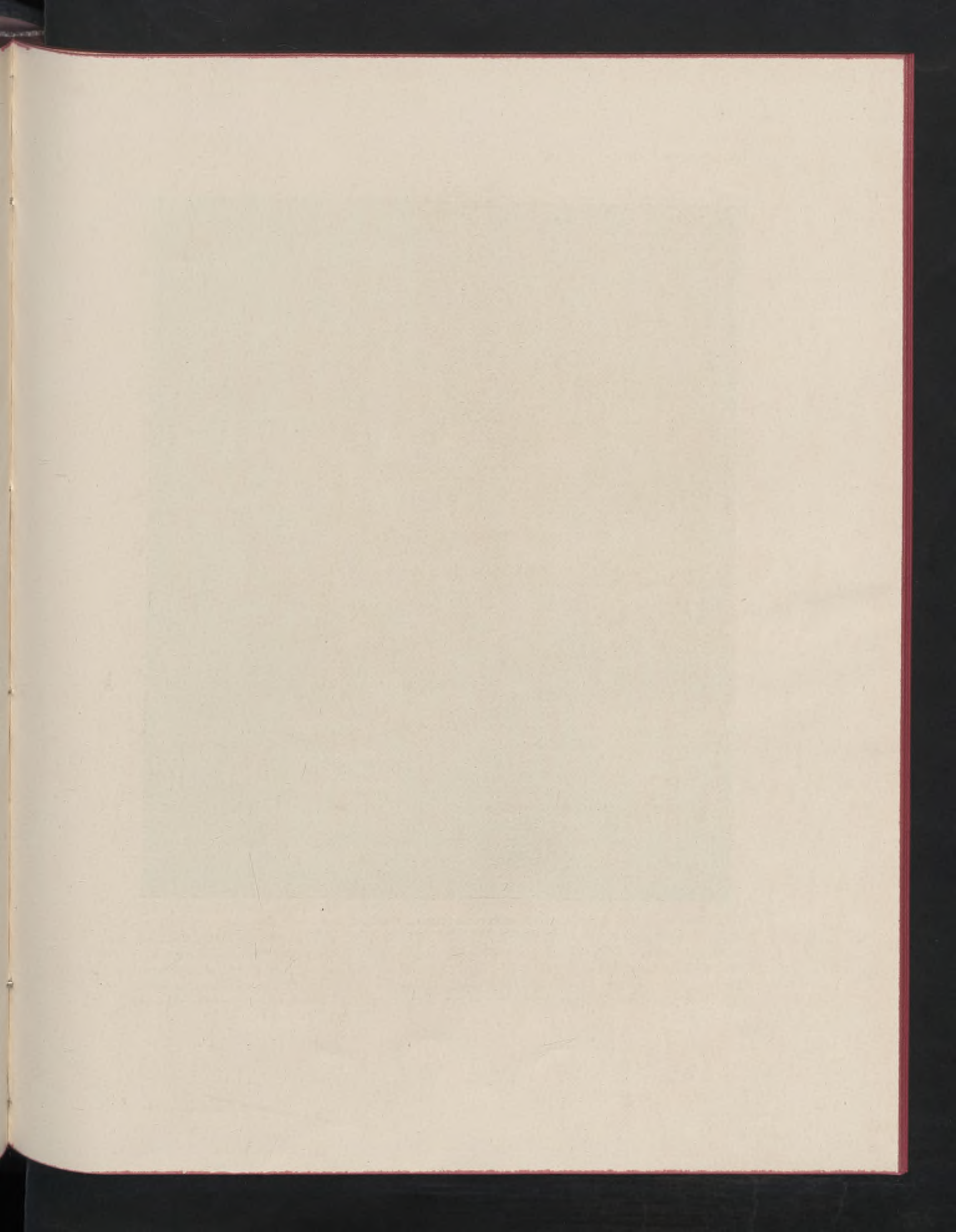
EINIG

In der Münchner Allotria erschien eines Abends auch der berühmte Angeli und suchte um seine Person einen mächtigen Nimbus zu verbreiten. Im Gespräch kam man auf Rembrandt und Angeli liess das Wort fallen: „Bei uns in Wean wird der Rembrandt net so hoch g'schätzt". Lenbach meinte trocken: „Bei uns in Feldmoching a net."

KOLLEGEN

Dr. A. fragte Dr. B., ob die Geschichte der ostasiatischen Kunst, die Dr. Schnips geschrieben hat, etwas tauge. Dr. B. antwortet: „Da Dr. Schnaps noch keine geschrieben hat, ist es die schlechteste, die existiert."

SIEBZEHNTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 13. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





HANS THOMA, BLUMENSTÜCK. 1884
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART



DIE SAMMLUNG RAUERS IN HAMBURG

VON

EMIL WALDMANN

Im allgemeinen pflegt das private Kunstsammeln in deutschen Städten Hand in Hand zu gehen mit der Thätigkeit der Museen, besonders wenn diese im deutschen Kunstleben eine führende Stellung einnehmen. Als in Hamburg der grösste deutsche Kunstpolitiker der Neuzeit, Alfred Lichtwark, sein Reorganisationswerk begann, stiegen auch für die Hamburger Kunstfreunde und Bildersammler anregende Zeiten herauf. Zwar wurden diese Anregungen, soweit sie über die Befruchtung des ortseingesessenen Dilettantismus und die Belebung des Interesses an moderner Graphik hinausgingen, nicht in dem Sinne fruchtbar, dass nun Sammlungen auf Lichtwarks eigenstem Arbeitsgebiet, der hamburgischen Kunst des frühen neunzehnten Jahrhunderts, dem beginnenden deutschen Realismus und der Blütezeit deutscher Malerei (mit Menzel und Leibl) in Hamburg entstanden wären. Dazu war wohl seine Sorge, alles dies für seine Kunsthalle zu sichern, zu gross; das wollte er alles selber haben. Aber auf dem Gebiete der Malerei, die er nicht im eigentlichen Sinne sammelte, trotzdem er sie schätzte, auf dem Gebiete des französischen Impressionismus und der deutschen Malerei der jüngeren und jüngsten Gegenwart blieb für die Privatsammler genug zu thun. Was sie für die Kunst der damals Jüngeren leisteten, zeigte die Ausstellung der Sammlung Simms mit ihren Bildern von Corinth und Habermann, Beckmann, Leo von König und Rösler, die im Frühling 1918 in der Hamburger Kunsthalle stattfand. Dass in Hamburg im vergangenen Jahrzehnt der Expressionismus, von Munch und van Gogh bis Heckel und Nolde und Kokoschka eine Stätte so liebevoller Pflege fand wie kaum in einer andren deutschen Stadt, sah man voll Überraschung an der vom „Frauenbund zur Förderung bildender Kunst"



KARL SPITZWEG, DAS PICKNICK

im Winter 1917 organisierten Leih-Ausstellung, und im Zusammenhang mit dem französischen Impressionismus einschliesslich Cézannes braucht man nur den Namen der Sammlung Theo Behrens zu nennen, um daran erinnert zu werden, dass durch die Thätigkeit eines einzelnen Kunstfreundes, der auf der Tradition des älteren hamburgischen Sammelwesens vom Typus Amsinck und Eduard Behrens weiterbaute, die Thätigkeit des Museums eine glänzende und nach mehr als einer Richtung hin fruchtbare Ergänzung finden konnte.

Indessen sollte das leidenschaftliche Eintreten Lichtwarks für die Blütezeit der deutschen, besonders der süddeutschen Malerei, um 1870, das zu einer so starken Herausstellung der durch Leibl, Trübner und Thoma geschaffenen Werte in der Hamburger Galerie führte, auf die Dauer doch nicht ohne Einfluss auf das private hamburgische Kunstleben bleiben. Diese Werte sprachen so stark, dass sie, unbekümmert um die moderne Weiterentwicklung und den Kampf um neueste Kunstrichtungen, je länger je stärker ihre Schönheit offenbarten und zum Besitzenwollen verlockten. Nach Lichtwarks Tode, gleichsam als sei nun die drohendste Konkurrenz nicht mehr zu fürchten, hat ein Hamburger Kunstfreund, Paul Rauers, als geborener Bremer auch ein Freund der Kunsthalle in Bremen, eine Sammlung deutscher Bilder in langsamer und vorsichtiger Thätigkeit zusammengebracht, die, obwohl nicht sehr gross, heute schon durch die Reinheit ihres Charakters und durch das hohe Niveau ihrer Qualität Beachtung verdient. Eine für den Fernerstehenden doch immerhin merkbare Lücke im hamburgischen Kunstleben ist damit gefüllt. Merkbar: denn Bilder, und besonders Bilder dieser Art sind doch nicht nur für das Museum da; wenigstens nicht von vornherein. Später wird das Museum sich ja nicht vermeiden lassen. —

Sicher war die Hamburger Kunsthalle für die Geschmacksbildung des Herrn Rauers von gewisser Bedeutung. Er ist — und welcher Sammler wäre das? — nicht mit Bildern von Leibl und Trübner gross geworden, sondern im Gegenteil mit Malereien von Hendrich und Harrach. Aber was Lichtwark in Hamburg und Pauli in Bremen thaten, als sie möglichst immer noch einen Leibl und einen Schuch und einen Trübner zu denen, die sie schon besassen, hinzuerwarben, machte Eindruck auf ihn. Er verstand und empfand bald, dass dies das Beste war, was es in Deutschland gab, und so ruhte er nicht, bis er desgleichen thun konnte. Dauernd verfeinerte er seinen Geschmack und kultivierte seinen Blick und seine Empfindung, und mit dem Grösserwerden seiner ganz uneitlen, ganz und gar begeisterten Freude scheute er sich nicht, mittelmässige Werke der grossen Maler, die er im Anfang seiner Leiden-



HANS THOMA, SÄCKINGEN. 1870

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART



ARNOLD BÖCKLIN, TRIRTON UND NEREIDE
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN UNION MÜNCHEN

schaft gekauft hatte, wieder abzustossen, um Platz zu machen für das Bessere und Beste. Dass einige dieser von ihm ausgeschiedenen Werke seither in namhaften und berühmten deutschen Museen ihren Platz fanden, spricht nicht gegen ihn, kaum auch gegen die betreffenden Museen; er spricht vielmehr nur für das äusserst empfindliche Qualitätsgefühl, das er im Verkehr mit eigenen Meisterwerken und auf seinen Studienreisen in sich herausgebildet hat. Da ihm nur noch das Beste gut genug erscheint und da er das Interesse auf ein beschränktes Gebiet deutscher Malerei begrenzt, wird seine Sammlung nie sehr reich an Umfang werden können.

Als ein Auftakt zu der Höhe deutscher Wirklichkeitsmalerei hängt in der Sammlung eine kleine Landschaft des Wieners Waldmüller, der Salzberg bei Aussee, kräftig im malerischen Ton, einheitlich in Farbe und Licht empfunden, flächenhaft aufgebaut mit zeichnerischen Akzenten. Waldmüllers „Praterwiesen" der Hamburger Kunsthalle haben offenbar bei diesem Ankauf Pate gestanden. Von den fünf Spitzwegs, die Herr Rauers besass, hat er zwei wieder fortgegeben; sie waren ihm nicht gut genug. Es waren Stücke etwa in der Art des „Urlaubers" von der Auktion Schmeil. Sie verloren an Wirkung neben dem Trio, das er behielt und das Spitzwegs Kunst nach allen Seiten hin vortrefflich repräsentiert. Der „Verdächtige Rauch" erscheint bei aller malerischen Feinheit verhältnismässig am konventionellsten. Die „Serenade" in Breitformat, wundervoll zart im bläulichen Ton und herrlich ausgeglichen in der Wirkung an Flächen und der Plastik, malerisch unendlich lebendig in dem Wechselspiel von Farbe und Ton gehört unbestritten zu Spitzwegs reifsten und glücklichsten Leistungen, und das „Picknick", helleuchtend in reichstem Kolorit, voll Lichtfunkeln und von einer ganz seltenen Freiheit und Lockerheit des Vortrags, ganz fleckenhaft und illusionistisch behandelt, erinnert an Spitzwegs idealen Zusammenhang mit Fontainebleau. Monticelli ist darin und Diaz, aber alles ganz intim, ganz in das geliebte Deutsch übertragen. Wenn man gerade Meier-Graefes „Jungen Menzel" gelesen hat, neigt man dazu, dieses „Picknick" für den schönsten der drei Rauersschen Spitzwegs zu halten. Aber wenn man sich über Menzel vor dem

Ballsouper neu orientiert hat, wird man doch die „Serenade“ für den bedeutendsten erkennen. Bei Spitzweg war das rein malerische Impromptu schliesslich nicht Selbstzweck, sondern die Voraussetzung, von der aus erst das andre, das „Bild“, in seinem festen Bau verstanden werden sollte. Ähnlich ist es mit Sperl. Es giebt gewiss Bilder von Sperl von weicherem malerischen Charakter als diese Waldlandschaft mit dem Mädchen vorn und dem etwas steifen Dorf im Hintergrunde, Interieurs etwa, oder Schneebilder oder leichter hingesetzte Waldstudien. Dieses grosse Bild, an Format vielleicht das umfangreichste von Sperl, weist gewisse Härten auf, und über sie kommt der am Impressionismus erzogene Betrachter nur mit Mühe hinweg. Aber diese fast gläserne Härte gehört zum Charakter der Vision, diese Klarheit und helle Deutlichkeit trägt die frische Gesamtstimmung, die in sich durchaus einheitlich und gefestigt ist. Überall herrscht die gleiche Distanz in der Umsetzung des Phantasie Erlebnisses, das Netz von Form und Farbe, das über den Dingen liegt, zeigt keine Lücken, nirgends verirrt sich das Auge in dem Bilde, es trifft auf keine Hemmungen und gleitet überall durch die gleiche Sphäre von Intimität und Frische der Empfindung. Alles in allem erscheint es als das Bedeutendste an Leistung, was wir von Sperls Hand besitzen. Haider, der ähnlich deutlich ist, erscheint trocken und ohne Intimität daneben. Eine grössere Steigerung, wie Sperl sie hier erreichte, hat die Kunst Ludwig Richters nie erfahren. Weil Sperl mit tieftonigen Interieurs von Trübnerscher Observanz anfing, kann man nicht erwarten, dass er nun dauernd mit weichem Pinsel malte. In der ganzen Münchener Malerei in jenen Jahren, bald nach 1875, kommt eine Tendenz zu zeichnerischer Struktur und geschlossener Fläche auf, in Trübner lebt sie nicht weniger als in Leibl, und man würde der deutschen Malerei von damals einen Grad ihrer Stärke verwünschen, wollte man immer nur die allerdings herrlichen Meisterwerke der atmosphärischen und tonigen malerischen Kultur preisen. Das wäre kaum anders, als wollte man von Leibl nur den Stils des Trübnerporträt oder gar der Nichte Lina gelten lassen und sonst nichts.



FERDINAND WALDMÜLLER, DER SALZBERG BEI AUSSEE

Man kann die beiden Tendenzen, die damals auch in der Brust des Grössten miteinander rangen, an den beiden Mädchenköpfen von Leibl studieren. Sie stammen beide aus dem gleichen Jahre 1876 auf 1877, aus der Zeit der Dorfpolitiker. Der eine, mit dem schwarzen Kopftuch, der vor ein paar Jahren in England wieder auftauchte, nachdem er



JOHANN SPERL, MÄDCHEN IN LANDSCHAFT

zur Zeit, als der Leiblkatalog erschien, nicht abgebildet, sondern nur erwähnt werden konnte, zeigt noch viel von dem malerisch weichen Vortrag des vorangegangenen Grasslfinger und Münchener Jahre, wenn er auch die damalige flüssige Pinselführung nicht mehr hat.* Mit kurzem Borstenpinsel ist der Kopf modelliert, noch etwas locker, in schimmernder Atmosphäre. Das leuchtende, blühende Fleisch atmet im Licht vor dem dunklen Hintergrunde. Der andre Kopf, der mit dem weissen Kopftuch auf ganz mattblaugrauem Grunde, hat die letzte Lockerheit der Pinselführung überwunden und bietet äusserlich eine undurchdringliche emaillehaft geschliffene Oberfläche dar, etwa so wie das Kirchenbild. Fast hart zu nennen. Dass er noch um einen Grad schöner wirkt, als der andere, liegt nicht an der überzeugenderen Rasse des Modells und ebensowenig an der grösseren Helligkeit und leuchtenderen Farbigkeit des Gesamteindrucks. Sondern es liegt daran, dass Leibl sich hier in noch höherem Grade realisiert hat. Seine Energie der Formauffassung, so stark wie nie zuvor, vermählte sich mit einer ungebrochenen Empfindung für die malerische Musik der Erscheinung. Unter der festen Oberfläche schwingt es von feinstem Gefühl für die Form im Licht. Das leiseste Auf und Ab der Modellierung bleibt spürbar, nichts von seiner Zartheit geht verloren, die Weichheit, mit der ein schwellender Mund sich wölbt, ist ebenso bis ins Letzte durchgefühlt wie die Klarheit des Blicks und die Zärtlichkeit im Ansatz einer Braue und im Verschwimmen eines Augenlides. Von der Gefahr einer allzu bestimmten Deutlichkeit, die Leibl später dazu trieb, einige Bilder dieser Art zu zerschneiden und der er in den Mädchenköpfen der Berliner und Dresdener Galerie nicht ganz entging, ist er hier weit entfernt. Diese Köpfe der Sammlung Rauers gehören zu denen, von denen der Künstler selber sagte, sie würden seine Zeitgenossen wohl ein wenig aus ihrer Ruhe aufschrecken. Dieser Mädchenkopf mit dem weissen Kopftuch, ehemals bei Linde in Lübeck, dann bei Nabel in Berlin, zählt zu Leibls schönsten Werken.* Auf der Dresdener Ausstellung deutscher Malerei vom Herbst 1918 galt es als eines der allerbesten Bilder des ganz grossen Aufgebots.

Mit der gleichen Sorgsamkeit hat der Sammler seine Werke von Trübner gewählt. Aus dem Anfang der siebziger Jahre, die man früher in der bekannten kunsthistorischen Ungerechtigkeit Trübners beste Zeit zu nennen pflegte, stammt ein Männerkopf und die herrliche, in samtenem Smaragdgrün und edelstem Perlgrau schimmernde Waldlandschaft von 1874 aus Herrenchiemsee, ein würdiges Gegenstück zu den Frauenchiemsee-Bildern der Berliner und

* K. u. K. Jahrg. XVI, S. 357.

* K. u. K. Jahrg. II, S. 12.

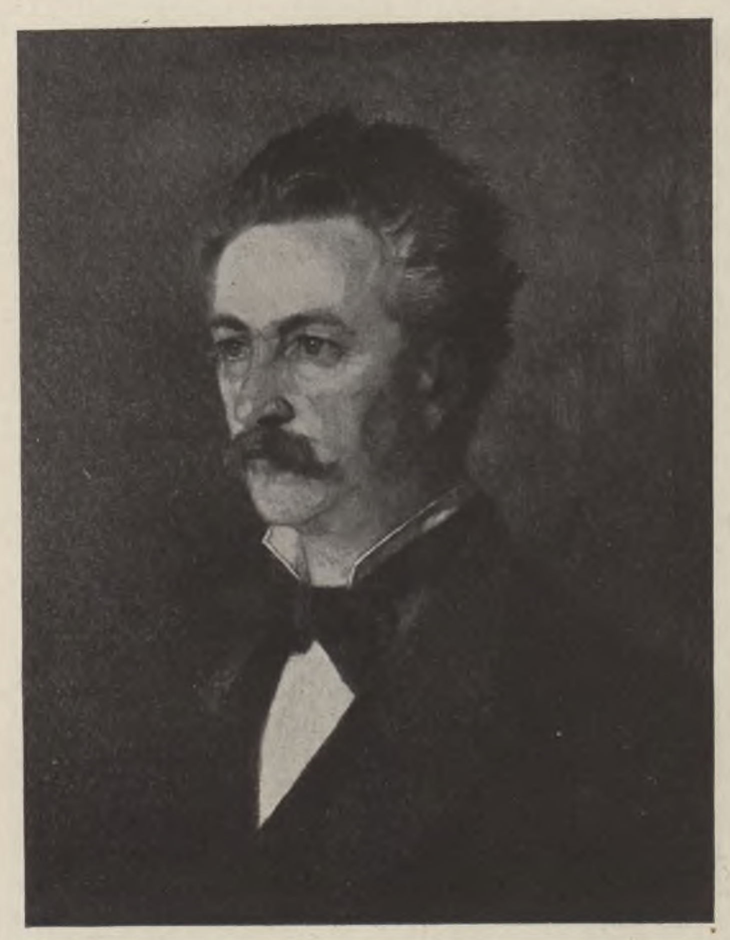


WILH. TRÜBNER, ROSEN, 1878
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

eine fruchtbare Weiterentwicklung ermöglichte, wäre sein Landschaftsstil sicher nicht so grossartig geworden, wie er sich dann in den neunziger Jahren, zum Beispiel in seiner „Ansicht von Cronberg", entfaltete. Das Freilicht mit seinem Dominieren der flüchtigen, unfassbaren Elemente von Licht und Luft und Atmosphäre brauchte bei ihm das Gegengewicht dieser starken Struktur. Man kann nicht sagen, dass darunter das Malerisch-Landschaftliche gelitten hätte. Die schweigende Bläue der Luft und das tiefe Leuchten des tausendfältigen Grünwirken mit überzeugender atmosphärischer Wahrheit. Schuch hat das nicht immer gemeistert. Seine mit lockerem Pinsel vorgetragene Landschaft von der Schleuse bei Kähnsdorf (1889), ein ziemlich helles, vor der Natur gemaltes Bild, lässt es gerade an den Eigenschaften etwas vermissen, die Trübner sich eroberte und die er selber in seiner dunkleren Periode schon besessen hatte. Mit der Hinwendung zum Freilicht verlor er zeitweise den Sinn für den festen Aufbau und die

der Düsseldorfer Galerie. Das Rosenstilleben von 1878, vor graublauem Hintergrund einen für damalige Begriffe unerhörten Reichtum an leuchtenden Lokalfarben ausbreitend, gehört in die zweite, sogenannte „harte" Periode. Man sieht, wie wenig mit solchen mechanischen Klassifizierungen gethan ist. Gerade das bestimmte Eingehen auf die zeichnerische Einzelform bei aller Schönheit der leuchtenden Atmosphäre giebt solchem Bilde die feste und energische Gesamthaltung, durch die es sich von früheren, weicher angelegten Behandlungen des Themas unterscheidet und unterscheiden soll. Nicht nur Farbe und Licht, auch die Form sollte wieder gelten. Ohne dieses Streben nach fester Struktur, das in Trübner seinen stärksten Vertreter fand und ihm allein aus dem ganzen Kreise der Leiblfreunde

Gesetzmässigkeit der Tonfolge vom Vordergrund nach dem Hintergrunde, den er besonders in den Grossleistungen seiner venezianischen Stilleben-Periode zu unerhörter Feinheit entwickelt hatte und den er in seinen späteren Landschaften auch vor dem Freilicht wieder gewann. Damals, vor der Pariser Zeit, fand er sich mit den Problemen der Landschaft am besten ab, wenn er die Landschaft stillebenmässig behandelte. Das „Haus in Ferch", 1878 oder 1879 entstanden, dürfte in dieser Beziehung sein Meisterstück sein. Mit unbeirrbarer Sicherheit zieht er langsam die Farbe aus dem Ton hervor und bringt sie ins Licht, vor dem tiefgrünen Hintergrund der Bäume entwickeln sich die zarten grauen, gelben und rötlichen Töne des rohrgedeckten Hauses, grüne Fensterläden



WILHELM TRÜBNER, BILDNIS JOHANN NESTNER, 1878
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

und rote Äpfel im Baum sitzen als Akzente unauffällig darin und die Figur des Arbeiters mit ihrem diskreten Schwarz und Weiss deutet noch einmal die Lichtspannung an. Mit der zartesten Finesse sind alle Dinge als Farbe und Ton gelöst, noch in dem nüchternen Lattenzaun lebt es von farbigen Kostbarkeiten. Die Materie ist bis zu einem Grade von sinnlichem Schmelz veredelt, wie auf seinen schönsten Stilleben, sie steht an Glanz und Fülle dem berühmten „Stiefmütterchenbild" kaum nach. Dieses nimmt, wie Hagemeister in seinem bedeutenden Schuch-Buche betont, eine Sonderstellung in seinem Schaffen ein.* In Venedig gemalt, auch etwa 1878 oder 1879, geht es über die grossen Stücke hinaus durch stärkeren, musikalischeren, sinnlicheren Gefühlsgehalt. „Er fängt an, aus der lichtgetränkten Materie zu bilden, mehr fühlend als streichelnd", sagt Hagemeister. Die Dinge in all ihrer Pracht sind nur wie ein gefühlter Hauch. Das Geistige von Blumen ist in ihnen sichtbar geworden, die reine Erscheinung. Ein Apfelstilleben in der bekannten Art wirkt daneben, wie Schuch dies selber ausdrückte, aufdringlich an Realität. Was Glanz und Vergeistigung im Blumenstilleben neben malerischer Nüchternheit bedeuten, empfindet man, wenn man vor Hans Thomas Stilleben aus dem Jahre 1884 steht, das doch noch zu den malerisch guten Leistungen Thomas gehört. Mit der kostbaren Helligkeit seiner Landschaften, etwa dem „Schwarzwaldbächlein" und besonders der „Ansicht von Säckingen" von 1870, lässt sich dieses Stilleben nicht mehr vergleichen. Der Reichtum der malerischen Vision, die Empfindung für das Schweben des Lichtes und für die Einheitlichkeit der koloristischen Stimmung, für das Überordnen und Unterordnen der Bildelemente, war das Beste, was Thoma sich in den siebziger Jahren erobert hatte und mit dem er Anteil nahm an der grossen künstlerischen Bewegung jener Epoche. Was er selber dann später achtlos liegen liess, nahm Toni Stadler behutsam auf und rettete es mit dieser Spezialität in die neuere Münchener Malerei hinüber.

Von dem Hochgefühl jener Jahre bald nach dem siebziger Kriege spürte auch Boecklin in seiner grundsätzlich so ganz anders gearteten Kunst damals einen Hauch. Die kleine Fassung von „Triton und Nereide" legt Zeugnis davon ab. Wenn sie auch in der Durcharbeitung des Motivs, des berühmten Sehnsuchtsblicks, nicht bis zu der Stärke des Ausdrucks getrieben ist, die das grosse Gemälde der Nationalgalerie beherrscht, so hat sie vor diesem die grössere malerische Feinheit und Einheitlichkeit voraus. Die leuchtende Buntheit der Farbe in dem Fischschwanz und dem Haar erscheint hier unter dem Vorwalten eines malerischen Gesamttons gedämpfter und aus der Anschauung heraus logischer. Das Ganze der verwirklichten Vision hält die sichere Distanz vom Naturerlebnis überall gleichmässig inne, und das ist es ja letzten Endes, was wir mit dem Worte „malerische Qualität" bezeichnen. —

Diese Werke, denen sich aus ähnlich gesinntem Kunstkreise in Frankreich die grosse „Waldschlucht"

* Dieses Bild wie auch das „Haus im Ferch" befanden sich bis vor kurzem in der Nationalgalerie in Berlin (Katalog Nr. 1022 und 1023). Aus welchen Gründen sie von ihr abgestossen wurden, sieht man nicht recht ein. In „K. u. K." abgebildet. Jahrgang V, S. 203.

von Courbet anreiht, die früher in der Sammlung Weigand in München hing, zeigen, was dieser Kunstfreund will: Meisterwerke aus der besten Zeit der Münchener Malerei. Seine Sammlung, in der immer ein Stück zum andren passt, stellt eine geschlossene Harmonie dar. Wie sich ihre Weiterentwicklung auch gestalten mag, dieser Charakter, der höchste, der für eine Privatsammlung denkbar ist, und durch den sich die Privatgalerie von dem Museum so glücklich unterscheidet, wird ihr bleiben.



WILHELM TRÜBNER, CRONBERG
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART



DIE BRÜDERSTRASSE IM JAHRE 1690
GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG AUS DEM SKIZZENBUCH JOHANN STRIDBECKS D. J. BERLIN, PREUSSISCHE STAATSBIBLIOTHEK.

BRÜDERSTRASSE 29

KUNST UND LEBEN IN EINEM ALTBERLINER GESCHÄFTSHAUSE

VON

HANS MACKOWSKY

Die Brüderstrasse, die mit gekrümmter Flucht gleich vom Schlossplatz abbiegt und in nicht übermässig langer Häuserzeile mit dem Blick auf die saubere Reissbrettarchitektur der Strack'schen Petrikirche abschliesst, gehört zu den ältesten bebauten Teilen Berlins. Sie bestand schon, als Berlin und Kölln noch getrennte Stadtwesen waren, und wenn sie, auf Köllner Stadtgebiet gelegen, sich auch an Weiträumigkeit der Anlage mit ihrer Nachbarin, der Breitenstrasse, die ehedem „die grosse" genannt wurde, nicht messen konnte, so war sie doch durch ihre beiderseitige Häuserreihe mehr Strasse als jene, die lange Zeit noch auf der heutigen Marstallseite offenes Gartenland bis zur Spree aufwies. Mit ihren geschichtlichen, freilich längst nicht mehr sichtbaren Erinnerungen geht die Brüderstrasse bis in das dreizehnte Jahrhundert zurück. Mehrfach hat sie im Laufe der Zeit ihr Aussehen gewandelt; im kleinen giebt sie ein getreues Spiegelbild der Entwicklung Berlins von einer Kolonistensiedelung unter geistlicher Vormundschaft zu einem Handelsemporium mit weit ausstrahlendem Absatzgebiet.

Ihren Namen führt sie von den Brüdern in der

weissen Mönchskutte, den Dominikanern, deren geistliche Niederlassung, Kirche und Kloster, auf dem westlichen Teil des Schlossplatzes, umschlossen von dem weiteren Umkreise der alten köllnischen Stadtmauer, sich erhob. Aber Brüderstrasse hiess zunächst nur derjenige Teil, der sich zwischen der quer durchschneidenden Neumannsgasse einerseits und dem alten Spreegässlein andererseits — Wilhelm Raabes „Sperlingsgasse" — bis zum Petriplatze, in dessen nächster Nachbarschaft Theodor Fontanes „Adultera" spielt, erstreckte. Auf dem Platze selbst stand in jenen mittelalterlichen Zeiten der kleine Stiftungsbau der Petrikirche, die ihren Namen nach dem Patron der in Kölln wohnhaften Spreefischer trug, Köllns Parochialkirche war und einen Propst an der Spitze der Geistlichkeit hatte. Im letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts wich das alte, gewiss ärmliche Gotteshaus einem stattlichen gotischen Neubau in jenem handfesten Material und den einfachen groben Formen, wie sie St. Nikolai und St. Marien auf der Berliner Seite zeigten.

Die weissen Brüder haben der Strasse ihre erste geistliche Physiognomie gegeben. Wo später Friedrich Nicolai seinen Buchladen hatte und die Gelehrten aus allen Teilen Deutschlands gastlich empfing, soll noch im fünfzehnten Jahrhundert das Konventshaus der Dominikaner gestanden haben, und bei den romantischen Enkeln des aufgeklärten Rationalisten fand die Haussage, auf mönchischem Grund und Boden zu sitzen, williges Gehör, wiewohl der alte Herr in seinen Hausakten keine Notiz davon genommen hatte. Auch was sich sonst noch hie und da, namentlich im Nicolaischen Hause, an massiv gemauerten Kellerräumen, tonnengewölbten Gängen, zugeschütteten Zisternen und verdeckten Abzugskanälen, die sich bis an die Spree verfolgen liessen, vorfand, gab der Phantasie willkommenen Anlass, die alte Mönchszeit heraufzubeschwören, bis neuerdings die genaue bautechnische Untersuchung diesen romantischen Überbleibseln kein höheres Alter als die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zuerkannt hat. Der vordere, nach dem Schlossplatz sich erstreckende Teil der Strasse, ist erst später angebaut worden und hiess, nachdem 1469 die Dominikanerkirche zum Domstift erhoben worden war, „Nach dem neuen Stift". Als dann unter Joachim II. die Reformation eingeführt wurde, wanderten die Dominikaner nach Brandenburg a. H. ab, und nur die Beghinen, die sich, wie meist in Deutschland, der Reformation anschlossen, bewohnten weiter ihren Konvent (Nr. 1 u. 2), bis er 1589 abbrannte. Auf der Brandstatt erhielt der Propst von Kölln sein neues Pfarrhaus.

Mit der Einführung der neuen Glaubenslehre bekam auch die Strasse ein neues, verweltlichtes Aussehen, das man sich mit Häusern meist in schlichtem Fachwerkbau, deren Giebel nach der Strassenfront gerichtet waren, von höchstens zwei Stockwerken und untereinander von Feuergaden getrennt, nicht leicht zu landstädtisch vorstellen kann. Der grosse Krieg ging mit Kölln glimpflicher um, wie mit Berlin. „Kölln", heisst es in einem alten Aktenauszug, „hat vorhin gehabt 401 Häuser; bei der Visitation sind gefunden 379, also minus 32 Häuser, welche gegen das Minus, so bey Berlin zu finden, gar nicht zu considerieren". Ein grosser Brand, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Gegend heimsuchte, legte auch mehrere der leichten Fachwerkhäuser der Brüderstrasse in Schutt und Asche.

Von all dem Unglück aber erholte sich die Strasse schnell unter der Fürsorge des Grossen Kurfürsten. Schon gegen das Ende seiner Regierung zog sie die Aufmerksamkeit der Fremden auf sich, und Johann Stridbeck d. J., der 1690 als junger Mann von 25 Jahren von Augsburg nach Berlin kam, widmete ihr in seinem bekannten Skizzenbuch einen farbig getuschten Prospekt. Künstlerisch, wie das ganze Album, ohne grosse Bedeutung, ist diese erste Ansicht der Brüderstrasse zeitgeschichtlich von höchstem Werte. Auf der linken Seite herrscht das Renaissancegiebelhaus vor, wie es sich, seitdem sächsische Meister am Bau des alten kurfürstlichen Schlosses thätig gewesen waren, in Berlin eingebürgert hat. Das Schmuckwerk der Giebel ist noch sehr bescheiden, man lässt sich an der bewegten Umrisslinie genügen. Hinter ungefügen hölzernen Staketzäunen drückt sich ein schmales Vorgärtchen an die Mauerfront; die Feuergaden sind zugebaut. Weiter zurück nach der alten Petrikirche zu beleben ein paar schattende Linden das Profil. Auf der rechten Seite hat der neue holländische Barockstil, wie ihn der künstlerisch bedeutendste Stadtbaumeister jener Zeit, Arnold Nering, Schlüters Vorgänger, in Berlin eingeführt hat, ein paar Proben seines Haustyps hingestellt. Besonders prächtig erscheint der palastartige Bau Nr. 10 neben der Apotheke an der Ecke des Spreegässleins, den sein erster Besitzer, der Kabinettsminister v. Happe, 1737 verkaufte,

weil vor seiner Thür eine Hausdiebin gehenkt werden sollte. Auf Befehl Friedrich Wilhelms I. musste der Magistrat von Kölln das geschändete Haus erstehen und wies .es, gleichsam um es zu entsühnen, dem Propst von St. Petri als Amtssitz an. Auch das übernächste Gebäude Nr. 12, von Stridbeck als Adresshaus bezeichnet, weist die schwere barocke Quaderung im Erdgeschoss auf, darüber freilich zwei sehr viel schlichtere Stockwerke. Die sechsspännige Staatskarosse, die degenstolzen Kavaliere, der Trabant mit der langen Partisane, die zu zweit wandelnden Damen als charakteristische Staffage, auf die der Zeichner hier wie sonst ein achtsames Auge gehabt hat, sprechen für die höfische Vornehmheit der Strasse, die sich leicht durch die Nähe des Schlosses erklärt.

Schon im nächsten Jahrhundert trägt die Brüderstrasse ein wesentlich verändertes Gesicht mit ausgesprochen bürgerlichen Zügen. Eine nach Catel von Hüllmann gestochene Ansicht überliefert uns diesen neuen Zustand. Den Abschluss bildet nicht mehr die alte gotische Kirche, deren längst schon baufälliger Turm den ersten Anstoss zu ihrem Neubau gab, sondern der mit seinem mächtigen, barocken Portal weit vortretende Zentralbau, der nach einem Entwurf von Grael 1730 bereits ausgeführt war. Friedrich Wilhelm I., der, wenn es der Kirche galt, den Beutel auch einmal zu lockern wusste, wollte die neue Petrikirche mit einem stattlichen und besonders hohen Turme verziert sehen. Grael, von dessen Geschmack und Fähigkeiten noch die Glockentürme der Berliner Sophienkirche und der Potsdamer Heiligengeistkirche zeugen, errichtete auch diesen, aber der Blitz schlug ein und zerstörte ihn wieder. Ein sofort und wohl in Eile unternommener Neubau war bis zum zweiten Stockwerk vollendet, als 1734 das Gemäuer zusammenstürzte. Ein dritter Versuch blieb durch den Tod des Königs im Ansatz stecken, und der Stumpf wurde so notdürftig abgedeckt, wie ihn die Catelsche Zeichnung darstellt. Indessen über der Kirche schwebte es wie ein Verhängnis. Im September 1809 fiel sie bis auf die Fundamente einem Brande zum Opfer, aus dem sie rst enach mehreren Jahrzehnten, 1846—1852, in neuer Gestalt erstehen sollte.

Kurz vor diesem Brande, der auch vielen Häusern der Brüderstrasse verderblich wurde, hat Catel seine Ansicht gezeichnet. Verglichen mit der Stridbeckschen Vedute zeigt die rechte Seite der Strasse, die schon damals die vornehmere war, verhältnismässig geringe Veränderungen. Man erkennt das palastartige Happesche Haus, die Propstei, wieder, die allerdings bald darauf sich mit einer anderen, in neuklassischen Formen gehaltenen Fassade schmückte und heute noch durch die strenge Reinheit ihres Geschmackes auffällt und entzückt. Eine wesentlich neue Erscheinung bietet Nr. 13, das zu Stridbecks Zeiten der Hofküchenschreiber, später Ratskämmerer und zuletzt Bürgermeister von Kölln Brandes besass, und das sich aus einem zweistöckigen, wenig gut proportionierten Nutzbau zu dem schlicht vornehmen dreistöckigen Wohnhaus gewandelt hat, über dessen Portal noch jetzt Friedrich Nicolai, Buchhandlung, zu lesen steht.* Auch die anschliessenden dreistöckigen Häuser erkennt man wieder; die kleineren, die bei Stridbeck noch folgen, mussten der weit vortretenden neuen Kirche den Platz räumen.

Ist auf dieser Seite der Zusammenhang mit der Vergangenheit noch deutlich spürbar, so bietet die linke Strassenfront ein ganz neues Bild. Mit der lustig springenden Höhe ihrer Dachfirste, die drüben in der fast streng geschlossenen Blockfront annähernd gleich hoher Häuser einen ernsten städtebaulichen Verweis zu erhalten scheint, mit der launigen Verschiedenheit ihrer Fassaden erinnert sie an die malerische Willkür kleinstädtischer Häuserzeilen, in denen sich ein Stadtschicksal sein erinnerungsreiches Abbild geschaffen hat. Das zweistöckige Soldatenhaus mit dem aufgesetzten Dacherker aus der nüchternen, holländisch sauberen Gesinnung Friedrich Wilhelms I. hervorgegangen, wahrt sich zwischen den hohen, drei- und vierstöckigen der Folgezeit, in denen schon die Mietskaserne des neunzehnten Jahrhunderts wie ein verderblicher Keim enthalten ist, seinen behäbigen Platz. Fenstermarkisen, auch sie eine Erfindung des späten achtzehnten Jahrhunderts, beleben das Profil, wie der farbige Anstrich die Eintönigkeit mildert. Kellerhälse, mit Blumentöpfen bestellt, durchaus eine Berliner Eigenart, unschön, aber praktisch, springen in die Strasse vor, ein Wirtshaus- oder Ladenschild winkt mit weitem Arme dem Vorübergehenden zu. Auf der Strasse selbst ergeht sich der Alltag mit seinem bunten, schon geräuschvollen Treiben. Ein Leiterwagen hochauf mit Heu poltert über das höckerige Pflaster, eine

* Die Geschichte dieses 1710 vom Amtmann Schönebeck umgebauten berühmten Hauses hat der verstorbene Stadtrat Ernst Friedel aus den Akten Nicolais selbst erzählt. Vgl. Ernst Friedel. Zur Geschichte der Nicolaischen Buchhandlung und des Hauses Brüderstrasse 13, in Berlin. Berlin 1891.



DIE BRÜDERSTRASSE UM DAS JAHR 1808. KUPFERSTICH VON HÜLLMANN NACH EINER ZEICHNUNG VON CATEL

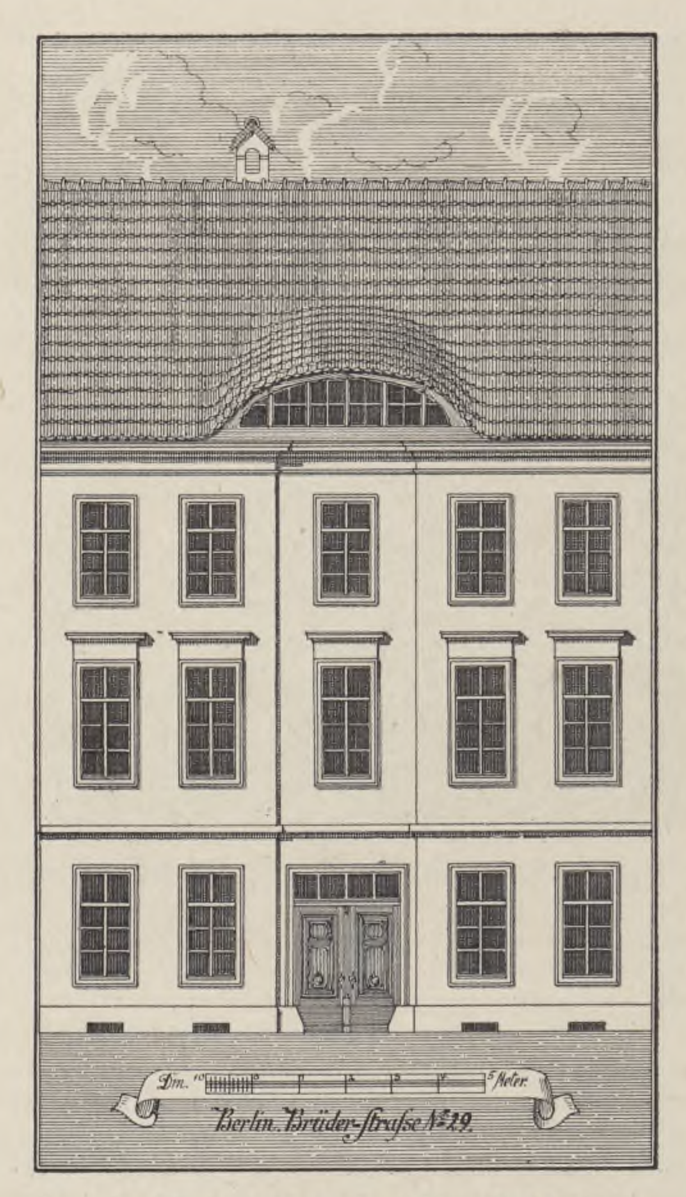
Besuchskutsche schüttert in ihren Federn dahin, berittene Offiziere lassen von den Hufen ihrer Pferde die Pflastersteine schallen, Fässer rollen mit dumpfem Getön, einer der zahlreichen Strassenbrunnen in plumper Holzverkleidung rauscht auf, Hundegeblaff, Kinderlärm, Zuruf und Peitschengeknall geben der Strasse ihre verworrene Musik. Und zwischenhindurch schiebt sich die Menge zum Kirchenportal, flanieren die Stutzer, ehe sie zur Mittagstafel in der Stadt Paris Nr. 39 einkehren, und gehen die Damen Arm in Arm mit Schutenhut und Sonnenschirm in die Seidengeschäfte, Modemagazine und Delikatessläden,* die weiter hinauf nach dem Schloss zu beieinander liegen.

Das alles schafft die Atmosphäre zu der Geschichte des einen Hauses der Brüderstrasse, das heute noch steht, dessen unauffällige Schauseite niemand sich ansieht — was sollte man ihr auch an- oder absehen? — und in dessen Innerm die kauflustige Damenwelt tagaus, tagein, treppauf, treppab flutet, ohne eine Ahnung dessen, was sich in diesen Räumen abgespielt hat, und dass sie fast ein Jahrhundert lang den Rahmen bildeten für ein Stück altberliner Kultur und Kunst, in dem an der Spitze vieler die Namen Deckers und Schinkels stehen.

✲

Dies Haus trägt die Nummer 29 und steht sauber verputzt, aber sonst schmucklos und langweilig inmitten des grossen Häuservierecks, das die Geschäftsbauten der Firma Rudolph Hertzog in stetigem Wachstum beansprucht haben. Besonders verräterisch ist die leichte Vertiefung der Mittelachse über der Thoreinfahrt, die Frontbreite von fünf Fenstern und das sichere Maassverhältnis der drei Stockwerke. Nur das flache Dach mit dem

* Bis 1805 befand sich Brüderstrasse 25 eines der ältesten und grössten Berliner Kolonialwarengeschäfte, das seine Güter aus Hamburg auf dem Wasserwege kommen liess. Das Haus hatte als Wahrzeichen ein vergoldetes Relief mit einem Kauffahrteischiff.



WIEDERHERSTELLUNGSVERSUCH DER ALTEN FASSADE DES HAUSES BRÜDERSTRASSE 29. FEDERZEICHNUNG VON BAUMEISTER OTTO STIPP

schweren Sims und dem vergoldeten Gitteraufsatz will nicht dazu passen, und auch der breite Gurt unter der Fensterreihe des Hauptgeschosses scheint nur angebracht zu sein, um, so gut es ging, eine organische Verbindung mit dem Nachbarhause Nr. 28 herzustellen.

Ältere Darstellungen des Hauses, die aufzuspüren es gelang, bestätigen die Vermutungen des ersten Augenscheins und zeigen, dass die alte Fassade im wesentlichen erhalten blieb. Danach war Brüderstrasse 29 eine gute Probe des Haustyps, wie er sich vom zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts an, zu Beginn der Regierung Friedrich Wilhelms I., in Berlin ausgebildet hat: durchaus bürgerlich und in der schmucklosen Gefälligkeit jenes verzopften Barocks, das der sparsamen Zeit des Soldatenkönigs die allgemeine Prägung lieh. Freilich ist das Mittelrisalit hier nicht, wie sonst meist üblich, vorgekröpft, sondern schwach eingezogen, aber die leise Bewegtheit der Fassade ist damit ebenso gut hervorgebracht. Wie einfach und doch wie wirkungsvoll ist diese Mitte durch das aus dem steilen Giebeldach herausgewalmte Fledermausfenster betont! Die anspruchslose Schönheit des Ganzen ruht auf den guten und sicheren Verhältnissen der Stockwerke, von denen nur das mittlere durch die gradlinigen Balkenverdachungen einen bescheidenen Schmuck erhalten hat. Alle Profile, auch der Sims unter dem Dach, sind eher leicht als schwer, in scharfer Reinheit gezogen und loben das anspruchslose, aber wohlgefestigte Handwerk der Zeit.

So wird das Haus bereits ausgesehen haben, als es 1714 zuerst in den Grundbuchakten erscheint. Damals ging es aus dem Besitz der v. Eichstädtschen Erben in den des Hof- und Kammergerichtsrats Christian George von Blücher über und blieb in den nächsten Jahren bei dieser Familie. Auch nachdem es 1755 der Hof- und Ordensrat Peter Vigne für 12000 Thaler (mehr als das Doppelte des ursprünglichen Kaufpreises) erworben hatte, hiess es noch immer das Blüchersche Haus. Zehn Jahre später, am 1. April 1765, erstand es der Buchdrucker Georg Jacob Decker, und mit diesem neuen Besitzer sehen wir es nun aus seiner gleichgültigen Alltäglichkeit aufsteigen in die Sphäre geschichtlicher Bedeutung.

☆

I.

Georg Jacob Decker, 1732 geboren, entstammte einer thüringischen Familie, die schon seit Generationen sich in der Schweiz ansässig gemacht hatte und in Basel mit steigendem Erfolge und wachsendem Wohlstand die angesehene und hochgeschätzte freie Buchdruckerkunst betrieb.* Sein Vater war, wie seine Vorfahren, daselbst Rats-

* Diesem Abschnitt liegt das umfängliche, durch den Tod des Verfassers unvollendet gebliebene Werk von Dr. August Potthast, „Geschichte des Hauses Decker" zugrunde. Ein Auszug davon erschien als Festschrift bei dem 100jährigen Bestehen der Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei unter dem Titel „Die Abstammung der Familie Decker", Berlin 1863. Von dem Hauptwerk sind nur ganz wenige Exemplare erhalten.

und Universitätsbuchdrucker und für den Sohn erschien es selbstverständlich, Beruf und Amt des Vaters dereinst fortzuführen. Unterricht und Lehre zielten darauf hin, und da die in Kolmar von seinem Grossvater gegründete französische Parlamentsbuchdruckerei ihren Chef verloren hatte, schien sich, solange der Vater in Basel lebte, dort bei der Grossmutter die Anwartschaft auf eine frühe Selbständigkeit zu eröffnen. Diese Aussichten aber wurden durch einen Verwandten, der selbst auf die gutgehende Kolmarer Offizin spekulierte, vereitelt. Rat Schöpflin, ein begabter, aber geschäftlich leichtfertiger Bruder des berühmten Strassburger Professors der Geschichte, wusste die Dinge so zu schieben, dass der junge Decker ihm in Kolmar nicht im Wege stand. Er brachte ihn auf eine gute Weise nach Strassburg und in das Haus seines gelehrten Bruders. Diesen anderthalb Jahren seines Strassburger Aufenthaltes verdankte Decker, namentlich durch den Umgang mit dem Onkel Professor, seine tiefere Bildung. Er hörte an der Universität, belehrte sich in der stattlichen Büchersammlung Schöpflins — die 1870 mit der alten Stadtbibliothek beim Bombardement Strassburgs zugrunde ging — und fand beim Onkel, der das dreihundertjährige Bestehen der edlen Kunst Gutenbergs in einer Festschrift namens der Universität gefeiert hatte, auch lebhafte, fördernde Teilnahme an seiner typographischen Ausbildung in der Druckerei ‚Le Roux'. Nicht der kleinste Gewinn dieser Strassburger Lehrzeit war die völlige Beherrschung der französischen Sprache und damit der Einblick in die reiche französische Litteratur.

Der geschäftliche Leichtsinn des Rates Schöpflin hatte unterdessen auch die väterliche Offizin in Basel in Mitleidenschaft gezogen, und die verfehlte Spekulation auf eine Papiermühle rüttelte an dem gesicherten Wohlstand des Elternhauses. Des Äussersten schon gewärtig, wusste sich der ohnehin leichtverstimmte und krankhaft reizbare Vater, dessen Leiden unter dem Druck der Verhältnisse in schwere melancholische Zustände umschlug, keinen Ausweg, als die schleunige Rückkehr des Sohnes. Die Stimmung, die der junge Decker in Basel vorfand, drohte indessen auch seinen Lebensmut zu lähmen. Mit jener Entschlossenheit der Jugend, die von den Zurückbleibenden stets verkannt und missgedeutet zu werden pflegt, machte er sich im Herbst 1750 auf die Reise nach dem Glück.

Etwas kleinmütig und vom Schicksalswind zerzaust, hielt er nach einem bösen Winter im Frühling 1751 seinen bescheidenen Einzug in Berlin. Auch hier wollte ihm das Glück zunächst nicht lächeln. Er war schon dankbar, beim Hofbuchdrucker Henning Kondition auf sechs Monate zu finden. Die gelehrte und schöngeistige Litteratur bediente sich zu jenen Zeiten fast ausschliesslich der französischen Sprache. Der König hatte eben seine oeuvres choisies drucken lassen, französisch war das offizielle Idiom der wieder aufgelebten Akademie der Wissenschaften und französisch, wie die Alten sangen, pfiffen die Jungen. Aber die Setzer und Korrektoren beherrschten, wenn überhaupt, doch nur den Jargon des modischen Deutsch-Französisch, und in ihren Drucken wimmelte es von orthographischen und grammatikalischen Willkürlichkeiten. Hier kam nun dem jungen Typographen seine Sprachkenntnis zustatten, und sein Berliner Erstlingsdruck, das von Voltaire unter dem Namen M. de Francheville veröffentlichte „Siècle de Louis XIV", unterschied sich durch die Reinheit des Satzes sehr auffällig von dem Durchschnitt der Leistungen anderer.

Neben Decker stand in der Henningschen Offizin Reinhard Grynäus, der zweite Sohn des kürzlich verstorbenen akademischen Buchdruckers Jean Grynäus, am Setzerkasten. Ebenfalls schweizerischer Abstammung, begrüsste der junge Grynäus in Decker einen willkommenen Landsmann des seligen Vaters, der noch dazu ein Patenkind der Kolmarer Grossmutter seines neuen Freundes gewesen war, und führte ihn in seine Familie ein. Hier traf Decker eine Witwe mit reicher unversorgter Kinderschar, drei Söhnen und drei Töchtern, die sich heroisch mühte, das heruntergekommene Geschäft ihres Mannes aufrecht zu halten. Unter den Töchtern machte Luise Dorothea einen tiefen Eindruck auf den jungen Hausgast, und die schnell aufkeimende Liebe überredete leicht sein weiches Herz, mit seiner rüstigen Jugendkraft das Lebensfahrzeug dieser Schiffbrüchigen wieder flott zu machen.

In Basel, wo sich die Verhältnisse inzwischen nicht gebessert hatten, stiess er aber auf hartnäckigen Widerstand, bei dem mürrischen Vater aus geschäftlichen, bei der zärtlichen Mutter aus empfindsamen Gründen, weil sie den Sohn nicht in weiter Ferne und mit einer unsicheren Zukunft wissen mochte. Da löste der frühe Tod des Vaters die wirklichen und eingebildeten Schwierigkeiten, und Pfarrer Gronau konnte am 8. Januar 1755

das junge Paar in der Parochialkirche zusammengeben. Wenige Tage nach der Hochzeit traf in Berlin die Nachricht vom Tode der Kolmarer Grossmutter ein, und mitten aus den Flitterwochen musste der junge Ehemann im strengsten Winter die beschwerliche Reise „mit der ordinairen Post“ in die Heimat antreten. Wie durch das Dazwischentreten des bösen Deckerschen Hausgeistes, Rates Schöpflin, die Ordnung der kolmarischen Hinterlassenschaft aufgehalten, schliesslich aber nach langem Prozessieren doch zugunsten der Deckers durchgesetzt wurde, gehört nicht hierher.

Heimgekehrt, machte sich Decker mit frischer Unternehmungslust an den Aufbau seines Lebenswerkes und liess in kurzer Zeit die Grynäussche Offizin zu einem Glanz aufblühen, den niemand für möglich gehalten hätte. Neue Schriftzeichen wurden gegossen, die Pressen verbessert und auf den Druck wurde peinlichste Sorgfalt verwandt. Die schweren Kriegszeiten, die sieben Jahre lang Preussen bedrückten und so viele Geschäfte zugrunde richteten, brachten dem seinen Segen ins Haus. Der Druck von Flugblättern und Siegesnachrichten, satirischer Augenblickserzeugnisse, behördlicher Anordnungen und parteipolitischer Kurzlebigkeiten, alles, was in erregten Zeiten die Berge von Kriegslitteratur aufzutürmen pflegt, gab überreiche Beschäftigung und klingenden Lohn. Für den Geschmack der Zeit mögen zwei so platte Nichtigkeiten, wie „Die Rechnung ohne Wirt“, ein Lustspiel in drei Auftritten, dessen bester Vers:

„Wenn man gut lügen will, so lügt man nicht bescheiden“

seine traurige Zeitgemässheit in unseren Tagen abermals erprobt, und die in langweiliger Breite dahinschleppenden „Ernsthaften und vertraulichen Bauren-Gespräche gehalten im Schultzen-Gerichte zu R. u. W.“, die es bis zu dreizehn Fortsetzungen brachten, hervorgehoben sein. Aber grade sie waren die goldenen Eier, die der Krieg für Decker ausbrütete. Und ebenso ergiebig wurde für ihn nach dem Friedensschlusse die Errichtung des Lotto, das mit königlichem Privileg von dem Italiener Calzabigi eingeführt wurde. Die typographischen Anstalten dazu erforderten die Aufstellung besonderer Pressen, die im Gartensaal des Finckensteinschen Palastes — heute dem Durchbruch der Vossstrasse gewichen — arbeiteten. „Diesem errichteten Lotto“ — schreibt Decker selbst — „hatte ich einen grossen Teil meines nachherigen Glückes zu danken.“ Er wurde Direktor und Kollekteneinnehmer, trat aber bald die Arbeit ab, da er doch bieder genug war, einzusehen, „dass überhaupt viele italiänische Charlatanerie bei der gantzen Geschichte herrschte.“

Die Beziehungen zum Lotto brachten ihm noch einen idealen Gewinn. Auf einer dienstlichen Reise nach Potsdam gemeinsam mit dem Direktor der Lottoadministration kam er gesprächsweise auf den Gedanken, den König um die Verleihung des Hofbuchdruckertitels zu bitten mit der Anwartschaft auf die wirkliche Stelle eines solchen nach dem Ableben seines ehemaligen Chefs, des Hofbuchdruckers Henning. Man arbeitete rasch im Kabinett Friedrichs, und schon nach wenigen Wochen hielt Decker das vom 26. Oktober 1763 datierte Patent in Händen. Sein Glück fügte es, dass bald darauf Henning starb; die Witwe trat ihre Ansprüche ab, und so konnte er sich im Frühjahr 1765 neben dem Titel auch des ehrenvollen Amtes erfreuen.

Zur selben Zeit kaufte er das Haus Brüderstrasse 29 und gab dem bisher bei steigender Vergrösserung vielfach in der Umgegend des Spittelmarktes umziehenden Geschäft für lange Jahre den dauernden Sitz. Die Verlegung der Druckerei, Aus- und Umbau des Hauses verursachten grosse Kosten, allein „die Arbeit strömte mir gleichsam zu, und der Himmel segnete mich augenscheinlich. Vom Jahr 1765 fing mein gantzes Glück zu blühen an.“

Die Veränderungen des Hauses betrafen nur einen Seitenflügel in dem schmalen Hofe und das alte Fachwerkhaus des Quergebäudes. Das Vorderhaus, in dessen Mitteletage die Familie zog, blieb unberührt. So wie hier Wohlstand und Reichtum Wurzel schlugen, so spielte sich im Nachbarhause Nr. 28 der Zusammenbruch eines ehemals Begüterten ab. Dort erlebte „der patriotische Kaufmann“ Johann Ernst Gotzkowsky, von dessen zahlreichen Unternehmungen die Porzellanmanufaktur allein durch die Übernahme in königlichen Besitz gerettet wurde, die letzten Jahre verzweifelter geschäftlicher Notwehr, ehe er bankbrüchig und den Händen von Goldmachern und ähnlichen Gaunern ausgeliefert, von denen er, schon nicht mehr im vollen Besitz seiner Geisteskräfte, die letzte Rettung erhoffte, in Dürftigkeit und Dunkel verschwand.*

* Gotzkowsky wohnte 1761—1770 Brüderstrasse 28. Die Gedenktafel für ihn ist heute irrtümlich an der Fassade des Hauses Nr. 29 angebracht worden. Über G. selbst s. Otto Hintze, Ein Berliner Kaufmann aus der Zeit Friedrichs d. Gr. Schriften d. Vereins f. d. Geschichte Berlins, Heft XXX, Berlin 1893. Gotzkowskys Selbstbiographie ist mehrfach abgedruckt worden, zuletzt in den Schriften f. d. Gesch. Berlins, Heft VII, Berlin 1873.

Die Wohnung der Familie mit den drei Vorderzimmern und sechs Hinterräumen, die ihr Licht vom Hof aus erhielten, war für damalige Verhältnisse schon ansehnlich. Von der Thoreinfahrt gelangte man in das Treppenhaus, dessen gewundene Stiege ein schmiedeeisernes Geländer hinaufbegleitete, wie man solche damals vielfach in guten Bürgerhäusern vorfand. Das auffallend zierliche und geschmackvolle des Deckerschen Hauses mit seinen fein geschwungenen Ranken und aufgesetzten Blumen, das aus dem Abbruch in das Märkische Museum kam, gereicht dem alten Berliner Schlosser- und Schmiedehandwerk zu besonderer Ehre. Die Möblierung der Zimmer, ursprünglich gewiss mit dem alten bescheidenen Hausrat, wird sich ebenso gewiss allmählich bei vermehrtem Wohlstande verfeinert haben, ohne die bürgerliche Grenze zu überschreiten.

Deckers erste Bemühungen im eigenen Hause galten der Verschönerung der Typographie. Der Sinn für das geschmackvoll gedruckte Buch war in Berlin noch nicht sonderlich rege. Friedrich der Grosse hatte allerdings bald nach seinem Regierungsantritt holländische Schriftgiesser in seine Hauptstadt gezogen, sie aber nach knapp zehnjährigem Treiben, enttäuscht, dass seine Erwartungen sich nicht erfüllten, ebenso kurz entschlossen verabschiedet. Der an ihre Stelle gesetzte Fincke aus Wittenberg liess sich hoffnungsvoller an, übernahm sich aber mit anderen Geschäften, so dass der Ruf seiner Werkstatt ins Schwanken geriet. Für den Druck der eigenen Werke bediente sich der König des sicheren Geschmackes von Georg Friedrich Schmidt, den er zugleich als Illustrator seiner Privatdrucke aus Paris berufen hatte.

Auch Decker wandte sich nach Paris, das er, im Anschluss einer mit Frau und Tochter nach Basel unternommenen Reise, im Sommer 1767 besuchte, und knüpfte dort Verbindung mit dem berühmten Schriftschneider Simon Pierre Fournier an. Seine Hoffnung, der König würde ihn in seinem kostspieligen Unternehmen unterstützen, erfüllte sich zwar nicht; dagegen wusste er es zu erreichen, dass das Privileg als Hofbuchdrucker auf seine Erben erweitert wurde. Nun liess er edel geformte und sauber geschnittene Typen aus Paris kommen, verschrieb sich von eben daher erfahrene Schriftschneider und Giesser und richtete im zweiten Stockwerk des linken Hofflügels eine eigene Schriftgiesserei ein. Sie wurde nicht nur eine Schule des guten Geschmacks, sondern auch eine „Pepinière“ jüngerer Kunstgenossen. Zu Deckers liebsten und begabtesten Schülern gehört jener Johann Friedrich Unger, dessen Typen noch jüngst zu neuem Ansehen und Gebrauch gelangt sind. Ihr Erfinder ist übrigens nicht Unger selbst gewesen, sondern der Vater des trefflichen Holzschneiders Wilhelm Gubitz, Johann Christian Gubitz. Auch damals wurde der Kampf zwischen Antiqua und Fraktur mit Lebhaftigkeit geführt, und während die national gesinnte Schriftsteller- und Laienwelt für die Fraktur eintrat, versteifte sich die Gelehrtenrepublik mit ihrem kosmopolitischen Ehrgeiz auf die vorgeblich allgemein lesbarere Antiqua. Die Ungerschen Lettern suchten durch ihren feinen Schärfegrad und durch Vermeiden aller kalligraphischen Schnörkel zwischen den Parteien zu vermitteln. Wenn sie doch nicht durchdrangen, so lag es an den vielen in den preussischen Staaten ansässigen Ausländern, die unbedingt auf die Antiqua schwuren und den deutsche Druckern die „obstination à conserver leurs caractères gothiques“ bis zur Erbitterung vorwarfen.

Der Ruf der Deckerschen Pressen, in denen auch die geschmackvollen französischen Kopfleisten und Schlussvignetten verwandt wurden, und ihrerseits Anregungen zu selbständigen Mustern boten, hob sich um so schneller, als der Hof sie auszeichnete. Der König, die Königin, die in der Einsam-



TEILSTÜCK DES ALTEN SCHMIEDEEISERNEN TREPPENGELÄNDERS IM HAUSE BRÜDERSTR. 29. BERLIN, MÄRKISCHES MUSEUM

keit von Schönhausen gern zur Feder griff, um sich in frommen Betrachtungen zu ergehen, die Akademie der Wissenschaften liessen bei Decker drucken und gaben damit anderen Kreisen ein wirksames Beispiel.

Von dieser Ausgestaltung der Thätigkeit war es nur ein Schritt bis zum eigenen Verlage, und schon 1769 sehen wir den rastlosen Mann auch unter den Verlegern. Die neue Arbeitslast, die er sich damit aufbürdete, die umständlichen Reisen zur Oster- und zur Michaelismesse nach Leipzig, wohin sich immer entschiedener der Buchhandel von dem langsam eingehenden Messmarkt in Frankfurt a. O. hinzog, wogen ihm der anregende Verkehr mit den Schriftstellern, Dichtern, Musikern, Illustratoren auf, die nun sein Kontor belebten und seine häusliche Geselligkeit geistig hoben.

Die Zeitverhältnisse begünstigten auch diesen Zweig des Geschäftes. Nach dem Siebenjährigen Kriege blühte ein reges geistiges Leben auf, getragen von einem nationalen Selbstbewusstsein, das der grosse König, so wenig er selbst als geistiger Weltbürger es zu teilen schien, doch fast allein erweckt hatte, gefördert von der unbeschränkten Rede- und Pressfreiheit, die in seinen Staaten galt. Ein Mann wie Lessing hatte genügt, den bisher mit Verachtung angeschauten Stand des freien Schriftstellers in Macht und Ansehen zu setzen; „den Geist zu cultivieren" galt jetzt als eine unerlässliche Forderung höherer Bildung. Der Bann ausländischer, namentlich französischer Mode war gebrochen, und die 1780 gleichfalls bei Decker veröffentlichte missmutige Verurteilung des Königs über die deutsche Literatur wirkte nur wie der Protest eines Sonderlings, dessen Geschmack auf einer längst überwundenen Stufe der Entwicklung wie eine kuriose Versteinerung sich abgelagert hatte.

Aus dem reichen Autorenverzeichnis des Deckerschen Verlages sind naturgemäss die meisten der Vergessenheit anheimgefallen. Aber mit seiner gleichmässigen Berücksichtigung von Theologen, Philosophen, Historikern, Vertretern aller Arten der schöngeistigen Literatur, Musikern wie dem alten Graun, Schulz, dem Kapellmeister des Prinzen Heinrich, „dem Luther selbst noch nachsäng' an der Orgel", dem beweglichen Johann Friedrich Reinhardt nicht zu vergessen, giebt es wie kaum ein zweites ein umfassendes Spiegelbild des geistigen Lebens. Klingers „Sturm und Drang", Ifflands erste Stücke, darunter „Die Jäger", Jung-Stillings rührsame Lebensgeschichte, Herzbergs staatsmännische Schriften können als lebendig erhaltene Denkmale dieser Verlagsthätigkeit gelten.

Für die künstlerische Ausstattung namentlich der kleinen Bände schöngeistigen Inhalts war der Verleger stets bemüht. Unter den Kupferstechern, die Decker beschäftigte, finden wir neben Daniel Berger und dem zierlichen Vignettenzeichner J. W. Meil d. J. auch Daniel Chodowiecki, der bis 1777 schräg gegenüber in der Brüderstrasse 7 wohnte. „Und gehn Sie doch einmal," schrieb in diesen Jahren der junge Goethe an die Karschin, „zu Chodowiecki, und räumen Sie bey ihm auf, was so von alten Abdrucken seiner Sachen herumfährt. Es wird mir wohl, wenn ich ihn nennen höre, oder ein Schnizzel Papier finde, wo er das Zeichen seines lebhaften Daseins drauf gestempelt hat." Gewiss hat es Goethe besonders gefreut, dass Jung-Stillings Lebensgeschichte, dessen Handschrift er selbst an Decker gesandt hatte, mit Kupfern von Chodowiecki erschien.

Eines der letzten verlegerischen Unternehmen des alten Decker gehört zu den geschichtlich bedeutsamsten, obwohl er mit dieser Veröffentlichung wenn auch ohne Schuld, keine grosse Ehre eingelegt hat. Sie betraf die Werke Friedrichs, von denen zunächst die „Oeuvres posthumes" in 15 Bänden 1786 herauskamen, denen bald darauf noch zehn Bände folgten. Da ein Teil der Schriften schon früher bei dem Buchhändler Voss aufgelegt worden war, so that sich Decker mit diesem für die Gesamtausgabe zusammen, doch so, dass die Leitung des Druckes ganz in seiner Hand blieb. Friedrich Wilhelm II., der für die Ausgabe ein besonderes schützendes Privileg bewilligte, befahl, dass der Druck im Berliner Schloss stattfände. Und so stellte denn Decker seine Pressen in dem Obergeschoss des alten Schlossapothekenflügels auf, das vordem die Bibliothek des Grossen Kurfürsten beherbergt hatte und später dem Hofbuchdrucker Henning zur Werkstatt eingeräumt worden war.

Wenn auch der Druck, den der König nicht minder schnell gefördert wissen wollte, wie ihn das Publikum mit Ungeduld erwartete, überstürzt werden musste, so hat doch Decker seine volle Schuldigkeit gethan und keine Sorgfalt versäumt. Aber die Herausgeber liessen ihn im Stich. Die Handschriften, soweit sie nicht in den Schlössern von Sanssouci und Potsdam als Staatseigentum zur Verfügung des Thronfolgers lagen, waren teilweise in privaten Besitz gekommen. Ganze Stösse, darunter seine Briefe an Voltaire und an den Marquis d'Argens,

hatte der grosse König seinem Sekretär Villaume geschenkt, damit nach seinem Tode dieser sein Glück mit ihnen versuchte. Villaume gab seinen Schatz um 12 000 Thlr. dem Thronfolger heraus, der aber statt nun alle Handschriften festzuhalten, den grössten Teil dem Geheimrat und späteren Minister v. Wöllner als grossmütiges Huldgeschenk überwies — unbegreiflicherweise, wenn man nicht wüsste, dass der neue König im Bann des Rosenkreuzertums von seinem geistigen Berater Wöllner ganz abhing. Wöllner, in dem sich der Hang zur Mystik mit nüchternster Geschäftsklugheit vereinte, verkaufte die Manuskripte an Decker und setzte den französischen Prediger de Moulines als „Revisor und Herausgeber" beim Drucke ein. Die Leichtfertigkeit, mit der de Moulines seines Amtes waltete, indem er oft nicht einmal die bündelweis verschnürten Pakete öffnete, ehe er sie zum Druck gab, die Verstümmelungen, die sich Hertzberg, dem die Oberaufsicht zuerteilt war, erlaubt hat, die Unkunde der Herausgeber haben die wissenschaftliche Bedeutung dieser ersten Ausgabe in schlimmen Ruf gebracht. Schon 1794 äusserte sich Gibbon: „Sie macht dem preussischen Volke Schande und giebt von der Achtung, die es für Wissenschaften und geistige Grösse hat, einen sehr nachteiligen Begriff." In dies absprechende Urteil stimmt auch Preuss, der erste deutsche Biograph Friedrichs, ein, wenn er auch die typographischen Verdienste der Ausgabe anerkennt. Den Makel, der diesem kostspieligen Unternehmen anhaftete, hat 58 Jahre später, Deckers Enkel Rudolph getilgt durch den herrlichen, von der Akademie der Wissenschaften besorgten Neudruck in 30 Bänden stolzesten Ausmaasses mit den berühmten Holzschnitten Menzels.

Über dem von so vielen Seiten beanspruchten Geschäftsmann liess Decker den Haus- und Familienvater nicht zu kurz kommen. Im Mittelpunkt des häuslichen Lebens stand die Mutter, umringt von einer stetig anwachsenden Kinderschar. Blieben auch von ihren zehn Kindern nur sechs am Leben, so gab das doch Mühe und Arbeit genug im Verein mit der Teilnahme und der Sorge für das Geschäft des Mannes. Es war, als ob das Glück in das neue Haus seinen besonderen Segen geben wollte, als im November des Einzugjahres sich zu drei Töchtern der erste männliche Erbe gesellte; ihm folgten noch drei Schwestern und ein Bruder, der aber nach wenigen Tagen wieder starb.

Noch lebte man einfach; die Mahlzeiten waren frugal und die Sitten, wie auch die bescheidene Geselligkeit, blieben kleinbürgerlich. Als ein Vergnügen galt noch lange der abendliche Familienspaziergang in die Köpenicker Vorstadt, wo die Hauswiese lag, die mit dem Besuch des Bretonschen Biergartens an der alten Köpenicker- (jetzt Rossstrassen-) Brücke beschlossen wurde.

Erst allmählich mit dem steigenden Wohlstand, dem Heranwachsen der Töchter und den Beziehungen zur literarischen Welt änderte sich der einfache Zuschnitt des Hauses und seiner Geselligkeit. Besonders festlich wurden die elterlichen Geburtstage mit kleinen dramatischen Hausaufführungen begangen, bei denen Johann Jakob Engel, der spätere Leiter des Nationaltheaters, gern seinen Rat erteilte. Die Neigung Deckers zur Musik hatte sich auf seine Kinder vererbt, und die musikalischen Talente der Töchter erprobten sich des öfteren in Hauskonzerten, in denen ausübende Virtuosen gern den Gesang der einen oder das Klavierspiel der anderen unterstützten. Der Hausherr hatte seine Freude namentlich an der Kammermusik. Eine Tuschzeichnung des Malers Wachsmann führt solch eine musikalische Abendunterhaltung im Bilde vor.

Bald stellten sich für die herangewachsenen Töchter auch die Freier ein, keine windigen Schöngeister, die den Reichtum des Schwiegervaters auszunützen gedachten, sondern junge Männer aus guten Familien, deren eigene Tüchtigkeit Sporn und Vorbild in der Gediegenheit des schwiegerelterlichen Hauses erblickte. Die beiden ältesten Töchter heirateten kurz hintereinander die Brüder Christian Sigismund und Johann Karl Philipp Spener, deren Lebensarbeit in den vielen Bänden der Haude- und Spenerschen Zeitung aufgespeichert liegt, und namentlich der geistig bewegliche Karl Spener wusste mit Witz, guter Laune und geselligen Talenten das Haus zu beleben. Auch die beiden Jüngsten liessen sich 1788 in einer fröhlich gefeierten Doppelhochzeit von Berufsgenossen ihres Vaters heimführen. Die eine wurde die Frau des Buchhändlers Heinrich August Rottmann, der gegenüber in der Brüderstrasse 12 als Nachbar Nicolais seinen Buchladen eröffnete, nachdem ihm der Schwiegervater Decker das Patent eines königlichen Hofbuchhändlers erwirkt hatte. Henriette, die jüngste, des Vaters Liebling, folgte ihrem Manne Wilhelm Haas d. J. nach Basel, wo er die väterliche Druckerei übernahm. Die Ehe der mittleren Tochter führte sie in die Beamtenkreise; sie wurde, wenn nicht an



ANTON WACHSMANN, 1765 BIS UM 1836. KAMMERMUSIKABEND IM DECKER'SCHEN HAUSE
TUSCHZEICHNUNG. BERLIN, PREUSSISCHE STAATSBIBLIOTHEK

äusserem Glanz, so doch an innerem Glück und geistiger Kultur von allen vielleicht die bevorzugteste. Denn Bergassessor Friedrich Rosenstiel, der Schützling des Ministers Heinitz und später Redens, machte eine glänzende Lauf bahn, die ihn unter anderem auch an die Spitze der Berliner Porzellanmanufaktur führte. Dieser neue Zweig der Familie wuchs ganz in die Berliner Kunst hinein, indem die Tochter des Rosenstielschen Paares, Henriette, 1817 Gottfried Schadow die Hand zum zweiten Ehebunde reichte.

Die hochzeitlichen Freuden entschädigten für den Kummer, den der Tod in diese reich sich entfaltende und innig zusammenhängende Familiengruppe brachte. Den schmerzlichsten Verlust erlitt sie durch das Hinscheiden der treuen Hausmutter 1784. Untröstlich blieb lange Decker selbst, bis er sich auf Zureden Salomon Gessners und Salomon Landolts, dem Urbilde von Gottfried Kellers „Landvogt von Greifensee", denen der Witwer bei einem seiner Besuche in der Schweizer Heimat sein Leid klagte, sich bestimmen liess, seine früh verwitwete Schwester, die Gattin des Dr. Schobinger, mit sich nach Berlin zu nehmen. Noch lange Jahre hat die wackere Frau dem Berliner Hauswesen vorgestanden.

Damals erreichte auch die Geselligkeit in der Brüderstrasse 29 ihren Höhepunkt. Ein grosser Teil der ständigen Hausfreunde ist in den Annalen deutscher Geistesgeschichte ehrenvoll verzeichnet. Von Johann Jakob Engel, dem „Philosophen für die Welt" und dem Verfasser bes noch immer lebendigen Charaktergemäldes „Herr Lorenz Stark", dem bühnenkundigen Theoretiker mimischer Schauspielkunst, war schon die Rede. Neben ihm finden wir dort den Leibarzt Möhsen, den Astronomen Bode, dessen „Gestirnter Himmel" noch bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein als volkstümliche Sternenkunde ein beliebtes Buch blieb, den Botaniker Gleditsch, den ersten Direktor des Berliner botanischen Gartens, die Schulmonarchen Meierotto und Gedike, den Bischof Sack. Man sieht, dass es diesem geselligen Kreise an Vielseitigkeit nicht gebrach. Und schliesslich stellte auch die

Dichtkunst, der neben der Musik Vater Decker besonders zugethan war, ihr Kontingent, in dem zwei Gestalten auffallen, weil sie auch äusserlich aus dem Rahmen der durchschnittlichen Gesellschaftsfähigkeit heraustreten. Die eine ist der ganz vergessene Gottlob Wilhelm Burmann (1737—1805), dessen „Gedichte ohne den Buchstaben R" in längst aus der Mode gekommenen Chrestomathien noch als Proben eines barocken Sonderlings spuken, die andere ist „Deutschlands Sappho", die Karschin, deren Stegreifdichtungen auch den Deckerschen Familienfesten zugute kamen. Hier im Deckerschen Hause erlebte sie als einen der grossen Augenblicke ihres Lebens die Überraschung, dass in glänzender Gesellschaft Se. Exzellenz der Herr Staatsminister Wöllner ihr den huldreichen Entschluss Friedrich Wilhelms II. verkündigte, sie mit einem eigenen Hause zu begnadigen.*

So sorgenvoll Deckers Beginn in Berlin sich angelassen hatte, so freundlich und beruhigt zog sein Lebensabend herauf. In dreissigjähriger Thätigkeit hatte er die verwahrloste und verschuldete Druckerei seiner Schwiegermutter zur angesehensten Offizin Berlins erhoben. Friedrich Wilhelm II., der an Standeserhöhungen und Titelauszeichnungen sich nicht genug thun konnte, ernannte ihn zum Oberhofbuchdrucker, in den Händen des Sohnes, den er bei Gelegenheit des Druckes der Werke Friedrichs d. Gr. zurückgerufen und als Teilhaber in das Geschäft aufgenommen hatte, lag die Zukunft wohl geborgen. So konnte er denn an das Ausruhen denken, um so mehr, als häufige Gichtanfälle ihn ermahnten, dass die Zeit dazu gekommen sei. Bald nach seinem sechzigsten Geburtstag überliess er im

* Das Haus wurde ihr an der Ecke des Haakeschen Marktes erbaut. Ihr Testament, das Ernst Frensdorff in den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 1907, S. 32 ff. veröffentlicht hat, giebt eine Vorstellung von der Ausstattung ihrer Wohnung mit Ölgemälden (in der Hauptsache Bildnissen), Kupferstichen, Silber, Porzellan, ausgestopften Vögelbälgen usw. Auf dem bekannten Rosenbergschen Stich des Haakeschen Marktes vom Jahre 1780 ist es natürlich noch nicht zu finden. Inzwischen ist es längst verschwunden, wie sich denn überhaupt der Haakesche Markt gegen die damalige Zeit bis zur Unkenntlichkeit verändert hat.

Juni 1792 das Haus in der Brüderstrasse, die Oberhofbuchdruckerei, Schriftgiesserei und das Verlagsgeschäft dem Erben und ging, um nicht im Wege zu stehen, zunächst auf Reisen. Noch einmal in dem deutlichen Vorgefühl, dies sei nun der Abschied für immer, besuchte er die Stätten seiner Kindheit, die Baseler Freunde und die geliebte Tochter. Dann kehrte er in die schöne Bel-Etage der Brüderstrasse zurück. Und hier im dankbaren Rückblick auf die Schicksalswege seines Lebens, von denen er gern mündlich und zuletzt auch schriftlich den Kindern Kunde gab, verlebte er noch sechs Jahre in einem ruhigen Altersidyll.*

Um ihn herum formte sich allmählich neu, was er in feste Bahnen geleitet hatte. Der Sohn kaufte 1794 in der Wilhelmstrasse 75 das palastartige Haus des Herzogs Friedrich August von Braunschweig-Oels und verlegte dahin, wo genügend Raum war, sich auszubreiten, Geschäft und Wohnung. Hier hat die Oberhofbuchdruckerei namentlich unter dem Enkel Rudolph Decker (1804 bis 1877) ihre höchste Blütezeit erlebt, bis sie in den Besitz des Reiches überging und mit der Preussischen Staatsdruckerei vereinigt in der Reichsdruckerei wieder auflebte. Der Verlag spaltete sich ab und besteht noch heute, von vornehm konservativen Traditionen geleitet.

Das Haus Brüderstrasse 29 ging schon 1795 in andere Hände über. War es unter dem alten Decker eine Pflegestätte für Musik und Dichtung gewesen, so dauerte es nicht lange, bis der neue Besitzer die bildende Kunst darin heimisch machte. Das zweite Kapitel dieser Hausgeschichte wendet sich von den Bewohnern weg mehr dem künstlerischen Schmuck des Hauses zu.

* Georg Jakob Deckers Persönlichkeit ist mehrfach im Bilde, am besten von Anton Graff festgehalten worden. Dies Porträt entstand bei einem der Aufenthalte Deckers in der Schweizer Heimat. Es befindet sich mit anderen Familienbildnissen bei dem Erben, Herrn Grafen von Rothkirch-Trach, auf Schloss Bobersbach bei Eicherg in Schlesien, doch war es nicht möglich, die Vorlage zu einer Abbildung von da zu erlangen.

(Schluss folgt.)



FRANZ DOMSCHEIT, KÜSTENLANDSCHAFT 1917

FRANZ DOMSCHEIT

VON

KARL SCHEFFLER

Als ich vor einigen Jahren meinen Bericht über die Sommerausstellung der Freien Sezession schrieb, ergab es sich, dass ich zuguter Letzt nochmals in die Ausstellung gehen musste, weil ich mit einigen Bildern Domscheits, die dort hingen, nicht fertig geworden war. Vor den Bildern traf ich, auf einem eigens herbeigeschafften Stuhl sitzend, ganz versunken und träumend, eine mir wohlbekannte Frau. Ich fragte sie wie es komme, dass gerade diese kleinen, unansehnlichen, den Sinnen wenig schmeichelnden Bilder ihr Interesse weckten und erhielt diese Antwort: „Ich kann mich vor diesen Bildern so weit wegdenken, sie erzählen so viel, es ist etwas so Endloses darin, es ist noch so viel hinter allen diesen Häusern und Tieren und Menschen und Bergen und Wolken, so viel Sehnsucht.“

Die frauliche Frau, die gar nicht an Kunst und Kritik dachte, die sich einfach hingab ohne zu reflektieren und ohne ehrgeizig zu werten, hat den Punkt gut getroffen, worauf es bei Domscheit ankommt. Es ist bezeichnend für seine Kunst, dass sie so stark auf diese sehnsüchtige Frauenseele wirkte. Man vergisst es in der That vor seinen Bildern leicht, mit den Augen zu werten und gerät dafür in ein stilles Sinnen und Wünschen. Dass Domscheit die Fähigkeit hat, diese Wirkung zu erzwingen, darin besteht sein Talent. Seine Begabung hat von Natur den epischen Zug, er ist ein Schilderer, ein Erzähler. Jedes Bild enthält eine romantische Novellenstimmung. Solche Wirkung erreicht er aber nicht, indem er Begebenheiten oder Anekdoten mit dem Pinsel darstellt, oder indem er, in erzählender Absicht, bestimmte Gegenstände nebeneinander stellt; er entledigt sich vielmehr malend seiner



FRANZ DOMSCHEIT, FRAUENKOPF. 1918



FRANZ DOMSCHEIT, VISION. 1918

Stimmungen. Alle seine Bilder haben etwas Illustratives; nur werden nicht bestimmte Handlungen illustriert, sondern allgemeine Lebensstimmungen. Er malt darum nicht, was das Auge unmittelbar sieht, nicht das optisch Fixierbare, sondern das, was es sehend träumt, was in der lebendig erregten Erinnerung bleibt und was ihm im optischen Eindruck das ursprüngliche seelische Erlebnis ist. Vielleicht hätte Domscheit sich gut mit Christian Morgenstern verstanden. Wie dieser als Dichter latent ein Maler war, so ist Domscheit als Maler ganz und gar ein Dichter. Er könnte seinen Arbeiten ebenfalls die Widmung auf den Weg geben: „Dem Kind im Manne"; und auch bei ihm schwankt die Stimmung zwischen gedankenreicher Melancholie und einem Pathos, das sich des Skurrilen bedient.

Himmel und Erde

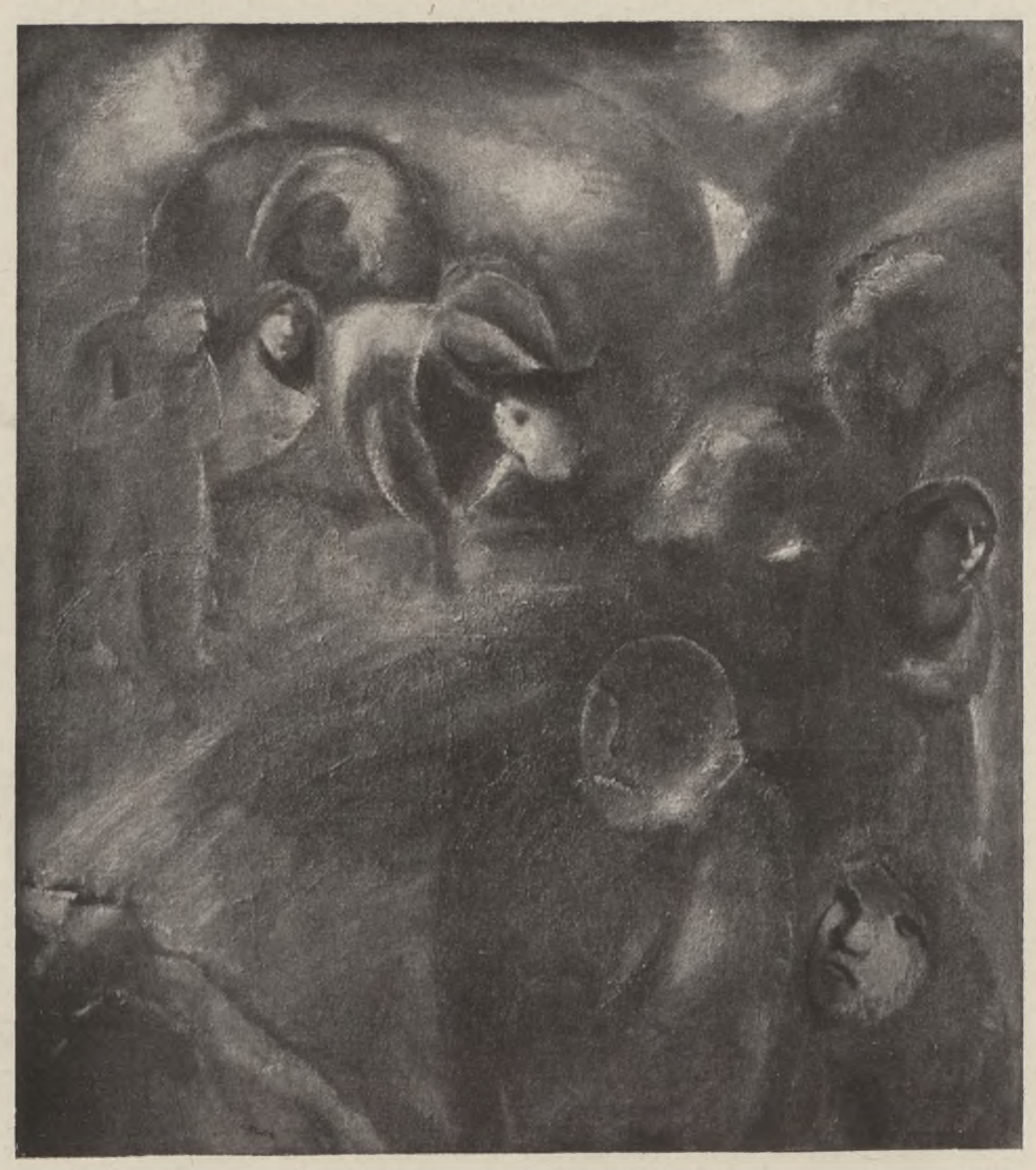
Der Nachtwind weint wie ein Kind,
dieweil sein Fell von Regen rinnt.

Jetzt jagt er wild das Neumondweib,
das hinflieht mit gebogenem Leib.

Tief unten geht, ein dunkler Punkt,
querüberfeld ein Forstadjunkt.

So ähnlich ist die Stimmung auch in den Bildern Domscheits. Die Natur erscheint romantisch vermenschlicht. Aber ohne konventionelle Allegorie, die Anschauung wird wie von selbst zur Idee.

Sucht man weiter, an wen sonst Domscheits Bilder noch denken lassen, so kann man Barlach nennen, den Bildhauer, Zeichner und Dichter. Nicht nur weil der Litauer die Motive, oder vielmehr die Stimmungen seiner Bilder der östlichen Heimat entnimmt und damit der russischen Gestaltenwelt Barlachs (und ein wenig auch der Chagalles) nahe rückt, sondern weil das Naturerlebnis hier und dort verwandt ist. Beide Künstler mögen machen was sie wollen, immer ist ein seltsames unheimliches Wundern in der Luft, ein stummes Entsetzen ruht auf allen Dingen und auf aller Kreatur,



FRANZ DOMSCHEIT, DER ZUG NACH NORDEN. 1919



FRANZ DOMSCHEIT, VORFRÜHLING. 1907

und der Himmel droht wie mit Zeichen und Erscheinungen auf die Erde herab. Alles ist immer irgendwie in Dunkel und Dämmerung gehüllt. Es ist das unfassbare Grauen gemalt, das alle Erscheinungen umgiebt. Und dieses eben ist das Erzählende. Es erzählen die Menschen von ihrer Seele, indem sie nur in den Himmel blicken, von ihrer Einsamkeit durch eine schlichte Gebärde, von ihrer tiefen Melancholie nur dadurch, wie sie ins Licht gestellt sind. Alle diese wandernden und rufenden Menschen, diese passiv dastehenden oder fatalistisch arbeitenden Tiere, alle Häuser sogar und die Dorflandschaften haben ihre Geschichte. Und weil man es empfindet, ohne gleich erklären zu können, was vorgeht, wirkt diese Malerei episch.

Wenn Domscheit mit Barlach verglichen wird, so soll er ihm nicht als Künstler gleich gestellt werden. Barlach hat bis jetzt eine viel stärkere Fähigkeit der Realisierung; Domscheits Ergebnisse haben alle etwas Unsicheres, Tastendes und oft nur Ungefähres. Und dieser Vorbehalt ist auch zu machen, wenn man vor Domscheits Arbeiten den Namen Munchs nennt. Mit dem Norweger verglichen, in dessen Kunst ein europäischer Zug ist, erscheint Domscheit recht wie ein hartnäckiger, eigenbrötlerischer Deutscher aus einer östlichen Provinz, er erscheint wie ein kleines Talent neben einem grossen. Nichtsdestoweniger ist auch hier Verwandtschaft; auch Domscheit hat das, was Meier-Graefe bei Munch vor vielen Jahren einmal „seelischen Impressionismus" genannt hat und was man heute missbräuchlich so oft Expressionismus nennt. Er ist ein Mensch, der in Symbolen lebt. Darum gerät ihm wie von selbst die Darstellung eines von einem Ochsen gezogenen Planwagens, neben den Mann und Frau einhergehen, ins Biblische; darum wird ihm die Darstellung einer zwischen runden Abhängen im Tal verschwindenden Landstrasse und



FRANZ DOMSCHEIT, AUFBRUCH. 1919

eines Bauernhauses auf abendlich umdunkelter Wiese zu einem Novellenmotiv; darum weiss er aus allen Dingen der Erde und des Himmels die heimliche Melancholie hervorzuholen und eine Suggestion damit auf den Betrachter auszuüben.

Domscheit ist vor vielen lebenden Künstlern merkwürdig durch eben diese Fähigkeit, etwas Dichterisches in der Form reiner Malerei zu geben. Doch soll er damit nicht zum grossen Künstler gestempelt werden. Sein Talent ist mehr ergründend als gross, und es ist keineswegs ganz sicher im Ausdruck; aber es ist echt. Innerhalb seiner nicht eben weiten Grenzen ist Domscheit eine Persönlichkeit. In seinem Wesen ist keine Zerstreutheit, kein weltlicher Ehrgeiz, viel primitive Unbefangenheit, und eine Bodenständigkeit, wie man sie bei den Künstlern aus den Ostprovinzen nicht selten findet. Wie er in verhältnismässig kurzer Zeit zu seiner ihm eigentümlichen Ausdrucksform gekommen ist, das veranschaulichte neulich eine Sonderausstellung in der Galerie Ferdinand Möller. Man sah dort den Weg von einer 1907 gemalten Vorfrühlingslandschaft, deretwegen er für talentlos gehalten und aus der Königsberger Akademie entlassen wurde, die aber in ihrer herben Innigkeit zum Besten gehört, was je in Königsberg gemalt worden ist, zu einigen Landschaften, die in Berlin unter dem unmittelbaren Einfluss Corinths und wohl ein wenig auch unter dem mittelbaren Einfluss Röslers entstanden sind, und von den 1911 gemalten „Arbeitern in der Landschaft", die an Courbet denken lassen, bis zu den seit 1912 gemalten Bildern, in denen Domscheit sich eine eigene Sprache gebildet hat. Zunächst erinnert der „Sonnige Waldblick" von 1913 noch ein wenig an den merkwürdig malenden Zollbeamten Rousseau; schon in dem „Weg zur Höhe" desselben Jahres aber hat Domscheit sich vollständig entschieden. Die Entscheidung bestand darin, um etwas Wesentliches zu nennen, dass er freiwillig auf seine nicht geringe Geschicklichkeit und Pinselfertigkeit



FRANZ DOMSCHEIT, FLÜCHTENDE. 1918

— die frühen Arbeiten, vor allem auch die Aquarelle erweisen sie — die in der Lehre von Dettmann in Königsberg nicht eben unterdrückt worden ist, Verzicht leistete und eine gar nicht blendende, eine primitiv anmutende Darstellungsform wählte. Als er es unternahm die seelische Bedeutung der Erscheinungen malend zu deuten, musste alles Technische so viel wie irgend möglich zurücktreten. Domscheit hat von dem Augenblick an, wo er seiner selbst sicher war, mit Fleiss eine gewisse Ungeschicklichkeit gesucht, um nur ja nicht das ihm Wichtige zu verfehlen. Es giebt in seinen nach 1913 entstandenen Bildern nicht mehr Wirkungen durch den Pinselstrich. Alles ist aufs Geistige gestellt, nichts mehr aufs Sinnliche. Darum kann man auch kaum von einer Malkultur der Fläche sprechen. Im Gegenteil, der Eindruck ist absichtlich ungepflegt. Wie denn auch die Benutzung einer rauhen Leinwand voller Knoten und Ungleichmässigkeiten nach dieser Richtung weist. Von dieser Seite, und auch von mancher andern, ist Domscheit entschieden verwandt mit seinem Landsmann Artur Degner, es ist als ob beide viel miteinander lebten und über ihre Kunst sprächen. Nur will diese etwas ordinäre Behandlung der Malfläche, dieser, wie man deutlich spürt, absichtliche, nicht notgedrungene barbarische Verzicht auf malerische Kultur bei Domscheit mehr einleuchten als bei Degner, weil das Technische bei ihm mehr Mittel zum Zweck ist, weil er die Aufmerksamkeit vielleicht von allem sinnlich Fassbaren ablenken muss, um sie nach innen zu konzentrieren. Jedenfalls gelingt es Domscheit recht gut, durch ein blosses Hinstreichen

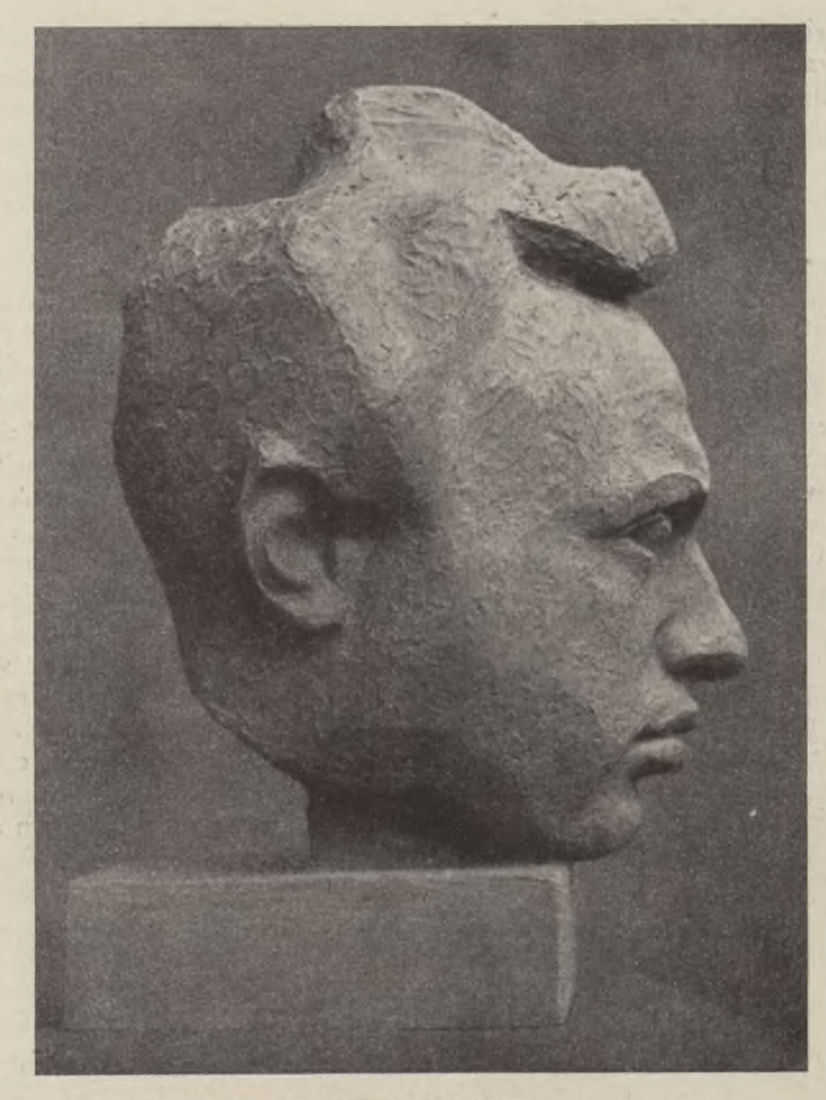
der Farben, durch eine fast einfältige Betonung der Richtungen von Strassen, Feldern und Wolkenzügen mit dem Pinsel, durch ungeschickte Konturen mit Hell und Dunkel, den Betrachter in die gewollte Stimmung hineinzuzwingen. Seine Primitivität ist nicht selten ein Extrakt, so dass man gar nicht anders kann als nur das sehen, was man sehen soll. Verzichtet Domscheit aber auf alle Eleganz des Vortrages, schmeichelt er dem Betrachter mit keinem Pinselstrich, so ist er doch keineswegs blöde in seinen Mitteln. Seine Bilder sind auf starken Kontrasten aufgebaut, er verwendet viel schrilles Licht und fürchtet sich vor keiner Dunkelheit. Das liegt im Illustrativen seiner Arbeitsweise. In seinen Bildern ist viel tiefes Blau, aus Grün und Braun schwillt ein aufregendes Chromgelb hervor. Im Vordergrund werden lemurenhafte Gestalten oft vom Rahmen durchschnitten, Verzweiflung bannt die Gestalten statuarisch oder treibt sie fluchtartig um; im Mittelgrund aber geht, in einem rembrandtartigen Licht, etwas Heiliges vor sich, ohne dass man gleich sagen kann, was es ist.

Es hing in der Ausstellung bei Möller ein Frauenbildnis. Zuerst war man etwas verwirrt und brachte es durcheinander mit einem geistig und künstlerisch ähnlich erfassten Frauenbildnis von Degner, das in der diesjährigen Freien Sezession hängt. Dann aber wurde dieses Porträt aufschlussreich für Domscheits ganze Art. Mit Absicht hat der Künstler auf blendenden Vortrag verzichtet und auf jede Art von „Stil", sowohl auf den „impressionistischen" wie auf den „expressionistischen". Es ist ihm darauf angekommen, die stille Menschlichkeit der Frau ganz phrasenlos mitzuteilen, er hat das Bildnis ohne jede Eitelkeit gemalt, ohne die des Könners sowohl, wie ohne die das absichtsvoll unterstreichenden Psychologen; er hat malend gedient, er hat Ehrfurcht empfunden vor der Wahrheit des Lebens, er ist beim Malen einsam gewesen, ganz mit sich allein und erfüllt von einer schlichten und doch gar nicht subalternen Wahrheitsliebe, die man in dieser den Künstler zu tausend Eitelkeiten verführenden Zeit bewundern muss. Um dieser Eigenschaften willen verdient Domscheit die Schätzung derer, die solches Wollen überhaupt zu schätzen wissen. Er ist, in einer Kunstwelt des Unechten lebend, ein Echter, so eng sein Talent auch umgrenzt ist; er ist, mit allen Schwierigkeiten und Bedingtheiten seines Wesens, eine Persönlichkeit.

Ich kenne ihn nicht, weiss nichts von ihm, was nicht jedermann weiss, aber dies sagen mir seine Bilder.



FRANZ DOMSCHEIT, FLUCHT



FRITZ HUF, FRANZ WERFEL

FRITZ HUF

VON

WILLI WOLFRADT

Ohne Anspruch darauf erheben zu können, unter die schöpferischen Kräfte der modernen Plastik gezählt zu werden, repräsentiert der Bildhauer Huf jene Vereinigung der Werte, ohne die eine Kultur niemals zum Vorstoss in das Unerhörte kommt. In ihm ist das Talent durch seine Sättigung an Ernst zu jener Qualität gereift, auf die hin eine Epoche sich sozusagen das Genie zu leisten vermag. Zweifellos steht der Künstler Huf in der zweiten Reihe, aber er ist ihr Exponent. Alle Züge, die die Form unserer Skulpturkunst wesentlich bestimmen und aus deren Entfaltung sich das Neue herleitet, deutet seine Art bereits an. Alle Traditionen, aus denen sich das Neue nährt, fasst seine Form bereits zur Einheit zusammen. Huf ist der geborene Schüler, dem edler Qualitätswille und die Fähigkeit, das in befremdlichen Fragmenten in die Zeit geworfene Formgut rundend zu vermählen und in vertraute Sprache zu glätten, ein persönliches Gesicht geben.

Porträtköpfe sind sein Hauptthema. Man mag

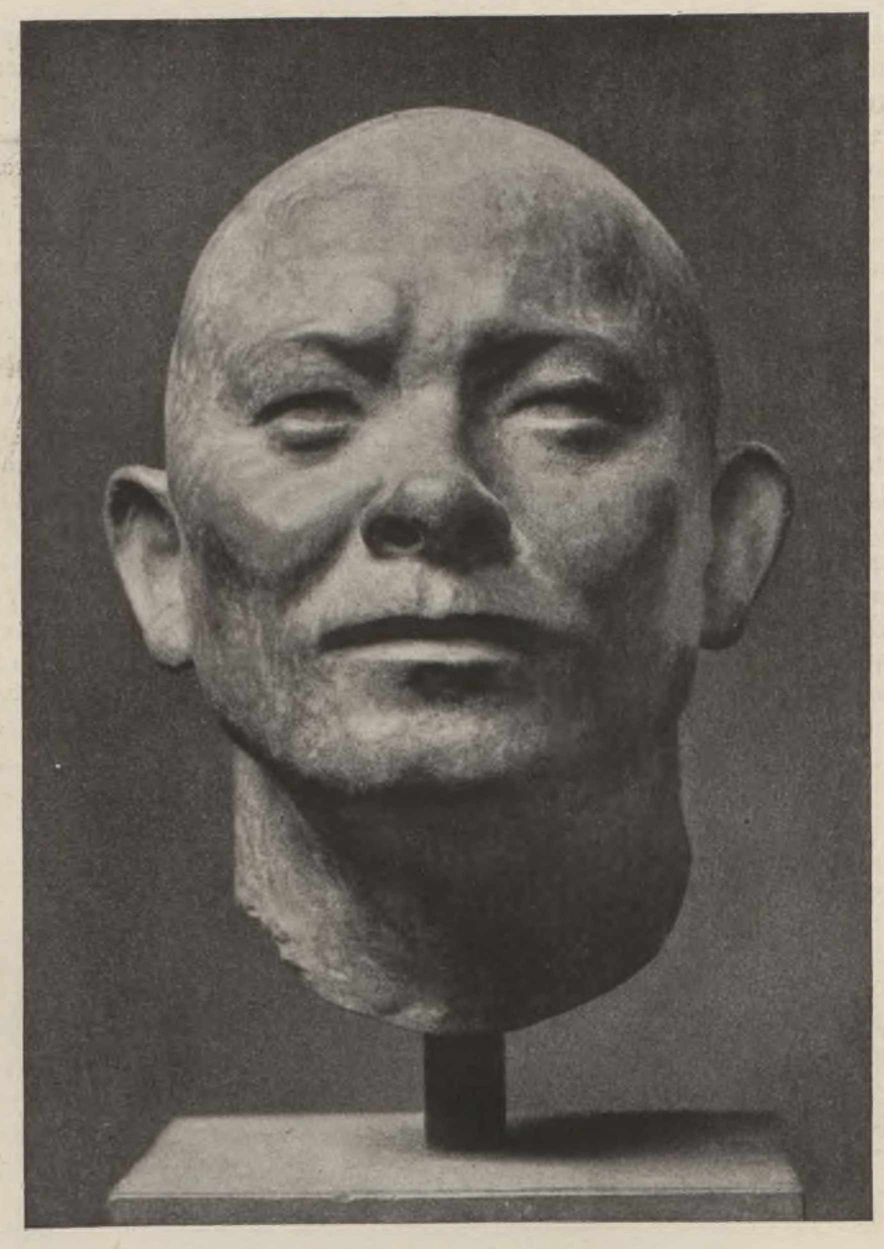


FRITZ HUF, MÄDCHENAKT



FRITZ HUF, GEORG KOLBE

hier verfolgen, wie Huf zwischen dem Betonen der physiognomischen Differenzierung und der summierenden Vereinfachung um der reinen Kubik willen die wohlausgewogene Mitte findet. Schon ist die spezifisch plastische Ruhe in die Züge gekommen, die sie neben der vibrierenden Lebendigkeit eines Rodin als abgeklärt und dem elementaren Sein angenähert erscheinen lässt. Schon binden sich die Haare zur kaum in ihrer Materialunterschiedenheit charakterisierten, kompakten Masse, schon wird die Schädelform leise zum Souverän über das Antlitz, schon fasst ein ausgleichender Wille das Detail zu Akzenten zusammen. Die Modellierung bleibt in die Fläche gebunden und schwingt in den Wölbungen des Volumens, ohne nun andrerseits das Geringste an Feinheit um der Geometrie der abstraktiven Formel willen aufzugeben. Die Sorgfalt eines Goldarbeiters ordnet sich schmiegsam der Körperidee unter, ohne sich von ihr absorbieren zu lassen. Die Schatten werden in klare Bahnen geleitet, die festen Punkte der Proportionierung hervorgehoben, eine von Liebenswürdig-



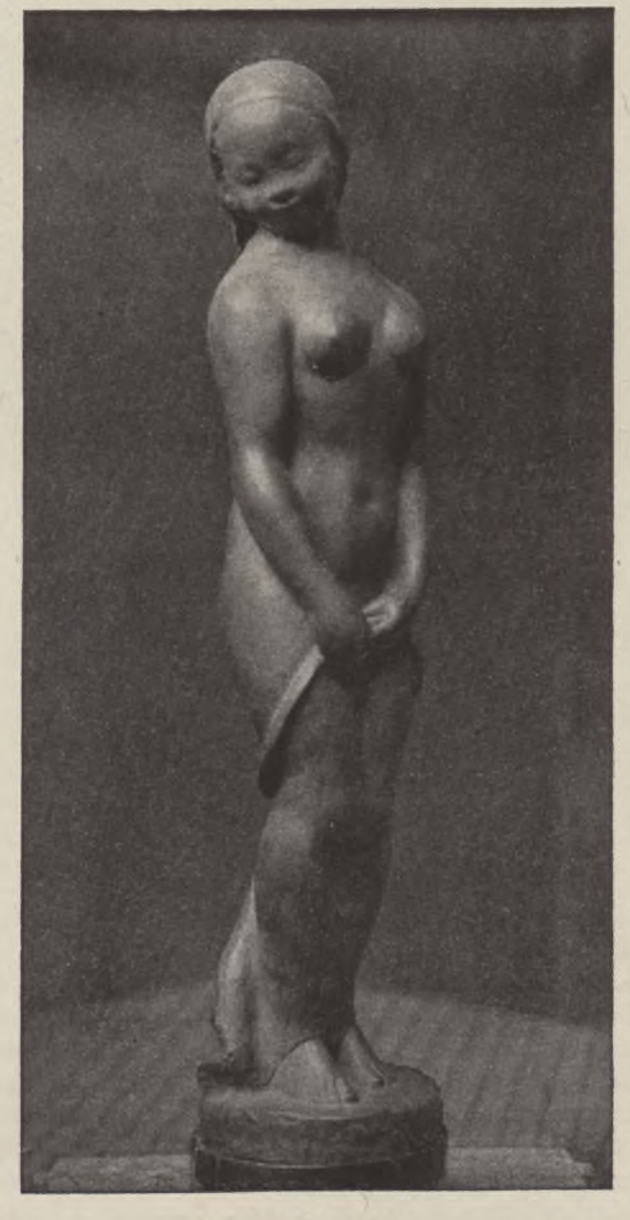
FRITZ HUF, OLAF GULBRANSSON

keit gemilderte, stille Monumentalität über das Antlitz gebreitet — und das alles ohne jede Gewaltthätigkeit gegenüber der individuellen Porträtwirkung, ohne Hinübergleiten ins exotisch Maskenhafte, wie es die neueste Entwicklung der Plastik aufweist. Die Harmonie, die sich unaufdringlich der Mimik seiner Gestaltungen mitteilt und sie loslöst aus der Welt des Geschehens, um das Aroma des Seins über sie zu breiten, diese Harmonie lässt den Künstler die Mitte finden zwischen Realismus und Idealismus wie zwischen Flüchtigkeit und Starrheit. Diese Harmonie erhebt den Eklektiker zum Waghalter.

Eine liegende weibliche Figur von fülliger Anmut mag am besten zeigen, was damit gemeint ist. Hier mischt sich ein von Säften Maillols durchspültes Rokoko in die auf Kontur und Ballung gehenden Tendenzen der Gegenwart. Eine vom Traum umflossene Geschlossenheit der Formen belässt der Figur die reizvolle Nuance des Tierchenhaften. Noch ist nichts von der Schematik da, mit der die jüngste Richtung die Sinnlichkeit der Er-

scheinung umschnüren würde, noch atmet die ihrer Wölbung sichtbarlich bewusste Haut ein Fluidum, das die letzte Strenge plastischer Auffassung von der Gestaltung ausschliessen würde. Andrerseits aber hält sich das Spiel der Gliedmaassen in den engsten Grenzen, um nicht die räumliche Geschlossenheit zu durchlöchern; die Hand bekommt nahezu etwas Klobiges, wie eine weiche Flosse, das Dickliche der Figur wächst sich zum rhythmischen Gesetz, zum plastischen Schweremoment der Gesamtform aus.

Im Porträt Olaf Gulbranssons ist der glückliche Kompromiss dieser Kunst zu einem Höhepunkt gediehen. Ein Maximum sprühender physiognomischer Lebendigkeit geht restlos auf in der kugeligen Geschlossenheit der Form. Wie dieses Antlitz von Humor und ganz persönlicher List der Rasse durchwittert ist, wie es da um den Mund spielt, wie die Augen blinzeln und bereits die leichte Streckung nach vorn die ganze agile Klugheit des Spötters festhält, das wäre schon ausgezeichnet, wenn nicht eine kaum der Steigerung fähige Enthaltsamkeit an Ausdrucksmitteln jene fascinierende Spannkraft um den Kopf schlösse, die wir Stil nennen. Es ist nicht Stilisierung, was Hufs Kunst bändigt, es ist sein inneres künstlerisches Maass, das ihn befähigt, aufzunehmen und im besten handwerklichen Sinne zu verarbeiten, ohne je in die Bezirke der Grösse, des Problematischen und Abgründigen zu langen, aber doch auch ungefährdet von Trivialität und manieristischen Gefälligkeiten. Es ist das Maass der Mitte, das wir gut von allem Mittelmässigen scheiden wollen, denn in ihm reifen die Eroberungen des Genies zur Frucht des Niveaus.



FRITZ HUF, STATUETTE

ÜBER DIE GESTALTUNG VON KIRCHHÖFEN

VON

ADOLF VON HILDEBRAND

Das Unkünstlerische der grossen Kirchhöfe, bei denen man in ein unruhiges Meer von Grabmälern sieht und jede Wirkung eines Einzelwerkes zunichte wird, hat zu den Waldfriedhöfen Veranlassung gegeben. Diese haben den Zweck, in ihrer schattigen Waldruhe die Grabmäler stimmungsvoll aufzunehmen, und erfüllen ihn aber nur so lange, als der Wald nicht durch Überfüllung von Grabmälern verschiedener Form und durch zu viele geregelte Wege, den eigenen, ursprünglichen Charakter verliert. Diese Gefahr kann nur durch sehr grosse Ausdehnung vermieden werden, was den Besuch wiederum sehr erschwert.

Vergleichen wir unsere Waldfriedhöfe mit türkischen Grabstätten, die aus Zypressenhainen bestehen, unter denen niedrige, immer gleichartige Steinmäler wie Pilze anspruchslos hervorragen, so bilden letztere ein einheitliches, stimmungsvolles Ganzes, weil eben nur zwei Gegensätze zu uns sprechen — die hohen Bäume und die gleichen Steine. Das Auge hat nur diesen einen Gesamteindruck aufzufassen, und ob grösser oder kleiner, die Ausdehnung des Kirchhofes hat darauf keinen Einfluss.

Beim Waldfriedhof und seinem beständigen Wechsel der Grabsteine in Form und Grösse ist dagegen die Isolierung der Grabmäler eine Notwendigkeit, um einheitliche Bilder jedesmal zu ermöglichen.

Der schwierige Punkt bei uns liegt in dem Gegensatz zwischen dem Einheitsbild des gemeinschaftlichen Kirchhofes und dem Einzelbedürfnis, jedes Grab nach persönlichem Geschmack und Neigung zu schmücken. Ist der Kirchhof klein, wie auf dem Lande, dann ist die Abwechslung zwischen den verschiedenen Kreuzen und Steinmälern von besonderem Reiz, weil leicht zu übersehen. Mit der Grössenzunahme der Einzeldenkmäler und der Ausdehnung des Kirchhofes wird aber ein solches System zum Chaos.

Es ist deshalb ein künstlerisches Bedürfnis, eine Form für die Kirchhöfe zu finden, welche diese Mängel überwindet. Diese Aufgabe liesse sich folgendermassen lösen:

Anstatt des einheitlichen Gesamtfriedhofes werden lauter kleine, ganz getrennte Höfe aneinander gereiht, die aber durch Mauern von 2,50 Meter Höhe ganz getrennt sind, so dass man immer nur den Kirchhof sieht, in den man hineingeht. Diese verschiedenen Kirchhöflein von ganz verschiedener Form und Grösse können dann in verschiedener Weise gehalten werden und jeder hat seine einheitliche Wirkung. Abgesehen von dem kleinen Dorffriedhof, der dann wieder zu seinem Rechte kommt, wäre eine ganz neue Form möglich. Anstatt dass jedes Einzelgrab in besonderer Weise künstlerisch geschmückt wird und ohne Rücksicht auf das Nebengrab isoliert gedacht ist, liesse sich dieser Individualismus auf einen besonderen Charakter des kleinen Friedhofes konzentrieren und so das persönliche Einzelbedürfnis befriedigen, ohne dass jeder das Grab gerade verschieden schmückt.

Anm. d. Red.: Mit Erlaubnis der „Süddeutschen Monatshefte".

Während das Einzelgrab z. B. als einfache Inschrifttafel an der Mauer, oder auf der Erde sich kennzeichnet, hätte solch kleiner Friedhof ein gemeinsames Kunstwerk. Sei es ein Relief der Madonna oder eine Grablegung an der Wand, sei es ein Christus am Kreuz, oder ein Heiliger auf einem Postament, oder sei es eine architektonische Gestaltung, z. B. ein Kreuzgang, oder sei es ein kleiner Hain, wodurch jeder kleine Kirchhof seinen individuellen künstlerischen Charakter erhält. Jedes wäre ein anderes, einheitliches, künstlerisches Ganzes und durch die Verschiedenheit jedem die Möglichkeit geschaffen, eine ihm liebe Stätte zu finden, die seinem inneren Bedürfnis den schönsten Ausdruck giebt. Darin läge das Wertvolle. Einerseits käme Ruhe und Raum in die Grabstätte, weil der geringe Raum, der dem Einzelnen zu Gebote steht, nicht durch Aufbauten verengt wird, und anderseits wäre für das einzelstehende, gemeinsame Kunstwerk die nötige Ruhe der Umgebung gewonnen.

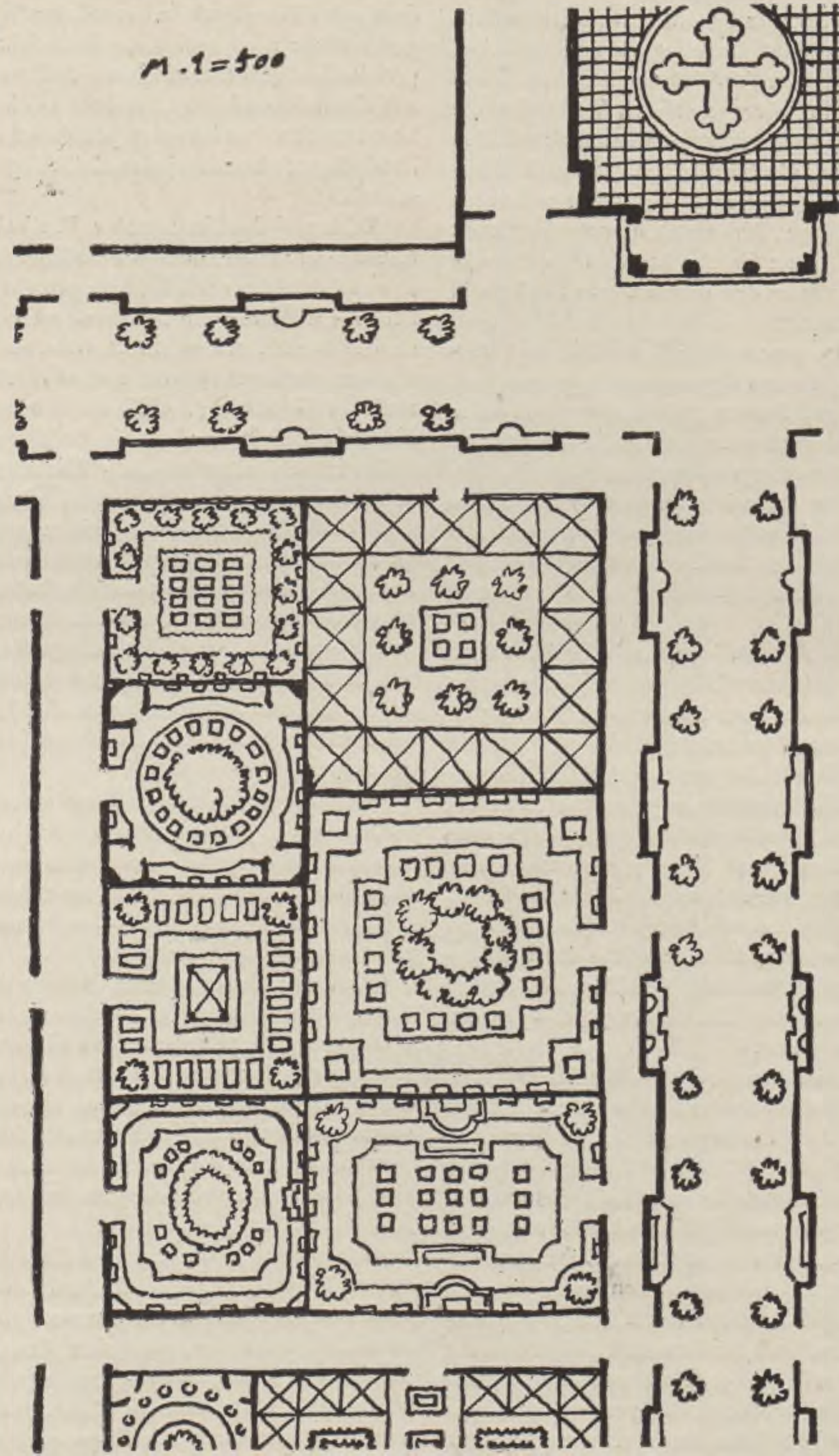
Ohne irgendwie mehr Platz zu beanspruchen, entständen viele, ganz verschiedene, kleinere oder grössere, alle in ihrer Art poetische Kirchhöfe, die man aber nur sieht, wenn man es will und sie extra aufsucht, so dass der Trauernde nur die eine bestimmte Stätte besuchen kann, wo es ihn hinzieht.

Und zwar denke ich mir, dass von den verschiedenen Seiten immer eine der Hauptalleen zur Kapelle und dem Totenhaus führt, deren hohe Einfassungsmauern sich nischenartig fortsetzen, um auch da Einzelgräbern stille Einzelplätze zwischen Bäumen zu schaffen. Diese Nischen wären von beiden Seiten der Mauer zu benutzen. Von diesen Hauptalleen führte dann von Zeit zu Zeit ein Thor in einen Seitenweg zu dem Komplex der kleinen Einzelhöfe.

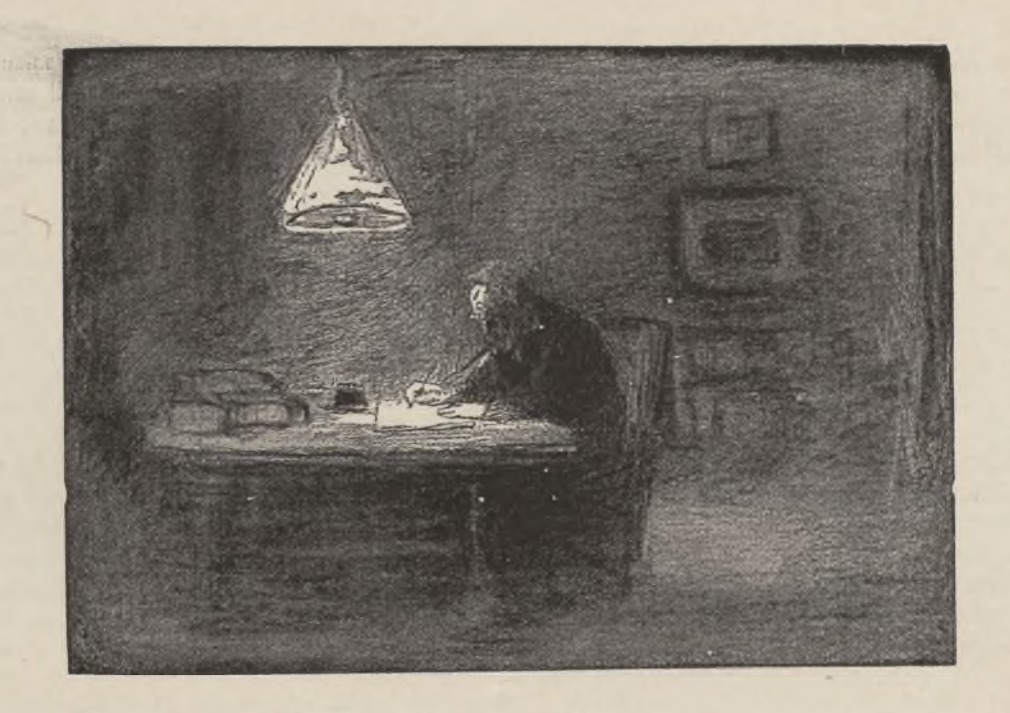
Es liesse sich denken, dass diese kleinen Einzelhöfe verschieden entstehen. Einmal dadurch, dass sich mehrere Familien vereinigen und einen Hof gemeinschaftlich ankaufen, und sich dann ihr betreffendes Kunstwerk selbst durch einen Künstler bestellen und bestimmen, oder aber die Kirchhofbehörde schmückt von sich aus durch ein Kunstwerk solchen Einzelhof und verkauft dann den Kosten entsprechend die ein-

zelnen Grabstätten. Dasselbe wäre für architektonische und gärtnerische Herstellung der Einzelhöfe möglich, weil eben jeder Hof selbständig ein Ganzes bildet, was abgeschlossen den Nebenhof nicht beeinträchtigen kann. Die Verteuerung, welche aus der Herstellung der Mauern entsteht, wird reichlich durch die wesentliche Vereinfachung des Gräberschmuckes aufgewogen.

Auf diese Weise wäre nicht nur die Möglichkeit, sondern der lebendige Anlass zu neuen, einheitlichen Schöpfungen eines künstlerischen Ganzen gegeben, wodurch die Kirchhofsfrage eine wirkliche Lösung fände.



ADOLF VON HILDEBRAND, GRUNDRISSENTWURF FÜR EINEN KIRCHHOF



CHRONIK

DIE ALTE LÜGE

Uns ist ein Buch des Kunstmalers Julius Rosenbaum zur Rezension übersandt worden, das im Volkswacht-Verlag in Breslau erschienen ist und „die bildende Kunst als Beruf im neuen Deutschland" heißt. In diesem Buch, das auch sonst von falschen Behauptungen wimmelt, findet sich auf Seite 28 folgende Stelle:

„Unterstützt wird dies durch eine vornehme Reklame, wie z. B. die der Kunsthandlung Cassierer (soll heißen Cassirer) in Berlin; sie läßt in ihrem Verlag die Zeitschrift „Kunst und Künstler" erscheinen und reproduziert dann besonders die Werke, die in den Ausstellungen ihres Kunstsalons zu sehen sind und die sie zum Teil käuflich erworben hat."

Wir hören diese Lüge nun seit siebzehn Jahren. Von den einen wird sie bewußt als Verleumdung verbreitet, von den andern mit sträflicher Fahrlässigkeit nachgesprochen, trotzdem wir an dieser Stelle nachdrücklich und wiederholt darauf hingewiesen haben, daß der Verlag Bruno Cassirer und die Kunsthandlung Paul Cassirer zwei Firmen sind, die in keinem Punkte zusammenhängen, die nicht das geringste miteinander zu thun haben wollen und die auch früher niemals in irgendeiner Verbindung gestanden haben, daß zwischen den Geschäften ein Verkehr überhaupt nicht besteht und daß jeder, der etwas anders behauptet, die Wahrheit fälscht!

Wir nehmen nicht an, daß der Kunstmaler Julius Rosenbaum in Breslau die Absicht hat zu verleumden. Wenn er aber ein Buch verfasst und sich so wenig Ge-

wißheit über leicht nachprüfbare Thatsachen verschafft, dass er nicht einmal zwei Firmen auseinander halten kann, so überschreitet seine Fahrlässigkeit weit die Grenzen des Entschuldbaren. Er hat nicht das Recht als Anwalt der Künstler aufzutreten, solange er Unwahrheiten, die eine ihm intellektuell unerreichbare Lebensarbeit verächtlich machen sollen, leichtfertig kolportiert.

Karl Scheffler

DER EISERNE HINDENBURG

EIN BRIEFWECHSEL

Der hier mitgeteilte Briefwechsel ist eine erfrischende Erinnerung an den jüngst verstorbenen Bildhauer Tuaillon. Bald nach der Aufstellung des Hindenburgstandbildes auf dem Königsplatz hat er sich mit einem Protest an den Berliner Oberbürgermeister Wermuth gewandt. Dieser Protest ist dann, als der Oberbürgemeister ihn zurück wies, von einer Anzahl unserer besten Bildhauer wiederholt worden. Dass auch diese Kundgebung vergebens gewesen ist, sieht jeder, den sein Weg über den Königsplatz, bei dem benagelten Risenstandbild vorüber führt. Um so mehr ist es nötig darauf hinzuweisen, dass schon vor vier Jahren gefordert wurde, was noch heute nicht geschehen ist.

Die Red.

❁

Ew. Exzellenz

Erst jetzt bin ich dazu gekommen mir den Hindenburg-Koloss anzusehen. Es war mir nichts Gutes darüber berichtet. Er ist aber noch schlechter als ich erwartet habe.

Diese an Ew. Exzellenz — als verantwortliche Instanz — gerichteten Zeilen sind ein Protest gegen die Aufstellung einer derartigen Geschmacklosigkeit, der den Vorwurf, sie nicht verhindert zu haben, nicht ausschliesst. Die Idee, eine Porträtstatue zu benageln, ist an und für sich trivial und barbarisch. Die Ausführung dieser Idee aber spottet in diesem Fall jeder Beschreibung. Das künstlerische Niveau ist unter dem der Jahrmarktsbudenfiguren. Ich erinnere mich nicht etwas Scheusslicheres je gesehen zu haben. — Durch die Förderung dieser Sache ist ein Verbrechen an der Volksseele begangen, das durch den Gewinn der paar Millionen, die eventuell für Unterstützungen dabei herauskommen, nicht gerechtfertigt werden kann. Das Volk, das in unserem Lande leider noch immer ein sehr geringes Kunstverständnis hat, steht nun in frommer Begeisterung bewundernd vor einer Abscheulichkeit. Es wäre zweifellos für die Volkserziehung vorteilhafter, wenn diese ergreifende National-Wallfahrt auch zu einem schönen Kunstwerke stattfinden würde. Es ist hier ein Schaden an dem Volksgeschmack verübt, der durch jahrzehntelange Arbeit in diesem Sinne thätiger Künstler und Kunstschriftsteller kaum wieder gut zu machen ist. Es ist unnötig, dass wir Galerien haben, in die Volksschulen geführt werden, es ist unnötig, dass Vorträge zur Hebung des Geschmackes und zur Propagandierung der Kunst gehalten werden, wenn die verantwortlichen Spitzen der Metropole derartige Barbarei unterstützen. Die Errichtung dieses Hindenburgdenkmals ist aber auch noch eine internationale Blamage und wir können Gott danken, dass in diesem Augenblick keine Fremden in Berlin sind; es wäre schwer, sich gegen das Prädikat Barbar zu verteidigen.

Ich bin geborener Berliner, ich liebe meine Vaterstadt und wünsche, sie geschützt zu wissen vor Verunstaltungen, auch wenn sie, wie diese, nicht dauernd bestehen sollen.

Ich richte diese Zeilen an Ew. Excellenz in der Erwartung, dass künftig bei Angelegenheiten, die die Kunst betreffen, sich die massgebende Behörde durch sachkundige und verständige Fachleute beraten lässt. Diesen Wunsch nachdrücklich auszusprechen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Denn es ist zu erwarten, dass nach dem Kriege das Errichten von Denkmälern auf die Tagesordnung gesetzt wird. Und auch die Stadt Berlin wird sich mit derartigen Fragen beschäftigen. Damit aber nicht wieder eine Periode der Geschmacklosigkeit entsteht, ähnlich der nach Siebzig, zu der durch die Aufstellung des hölzernen Hindenburg bereits der Auftakt gegeben wurde — ist eine gewissenhafte behördliche Überwachung durch Fachleute dringend geboten.

Dies zu fordern erlaube ich mir im Namen der Kunst, die bei uns leider noch nicht als das grösste Kulturelement angesehen wird.

Mit dem Ausdruck grösster Hochachtung

L. Tuaillon

Ew. Hochwohlgeboren

Schreiben vom 16. dieses Monats habe ich nach Rückkehr von einer Reise empfangen. Die Stadt Berlin ist

an der Errichtung des für einen vorübergehenden Zweck bestimmten Bildwerks „Der eiserne Hindenburg" unmittelbar so gut wie nicht beteiligt; sie hat auf die Auswahl des Künstlers oder die Gestaltung der Figur keinen Einfluss geübt. Gleichwohl zögere ich angesichts Ihres Angriffs nicht, die Verantwortung freudig mit zu übernehmen. Denn unendlich höher als die von Ihnen dargelegten Einwendungen gegen den Kunstinhalt des Werkes und als die aus der Nagelung zu erwartenden Gaben für Kriegswohlfahrtszwecke steht mir der Geist, der die Veranstaltung trägt und der durch sie lebendig gehalten werden soll.: der Geist schrankenloser Opferwilligkeit in der Kriegsnot des Vaterlandes. Dieses höchste Gut einzuschätzen fühlen sich alle Deutschen gleichmässig und selbständig befähigt; wir sind nicht, wie Sie schildern, ein Volk von Unmündigen, das durch wenige Auserwählte zum Höheren geführt werden müsste. Der Krieg hat uns gezeigt, wenn wir es noch nicht wussten, dass ein jeder von uns das Edelste und Beste sehr wohl zu erkennen weiss. Niemand wird im Eisernen Kreuz nach dem Kunstwerk sehen; jedermann wird es ehren als den Lohn der Tapferkeit bis zum Tode. So muss ich Ihren Brief, der mit Ausdrücken wie „Barbarei" (dreimal) „Abscheulichkeit, Geschmacklosigkeit, Verbrechen an der Volksseele, Blamage" ganz angefüllt ist, auf das tiefste bedauern. Auch deshalb, weil selbst der angesehenste Künstler nicht davon befreit ist, seinen Mitbürgern die Achtung zu erweisen, auf die sie alle Anspruch haben.

Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
Wermuth
Oberbürgermeister
Berlin-Grunewald, den 26. 9. 15.

Ew. Exzellenz

Beantwortung meines Schreibens habe ich erhalten. Eine weitere Auseinandersetzung zwischen uns erscheint mir bei der fundamentalen Verschiedenheit der Auffassung zwecklos; bemerken will ich nur, dass ich in meinem Brief von Voraussetzungen ausging, deren Elemente ich längst jedem Zweifel und jeder Diskussion entrückt glaubte.

Der Vorwurf der Überhebung trifft daher, falls er in dieser Korrespondenz erhoben werden kann, jedenfalls nicht mich.

Mit dem Ausdruck grösster Hochachtung
L. Tuaillon

An den Herrn Oberbürgermeister der Stadt Berlin
Exzellenz Dr. Wermuth.

Nach Kenntnisnahme von Professor Tuaillons Protest gegen die Hindenburgstatue, der Antwort Ew. Exzellenz, sowie der Replik Professor Tuaillons, versichern die Unterzeichneten Ew. Exzellenz, dass sie Urteil und Standpunkt Professor Tuaillons restlos teilen.

Wir konstatieren mit Bitterkeit und Entrüstung, dass bei dieser aufsehenerregenden Unternehmung einzig und allein die Sachverständigen beiseite gestellt worden sind; sonst wäre diese Blamage, für deren Kennzeichnung kein Wort scharf genug ist, unserer Nation und ihrer Residenzstadt erspart geblieben.

Wir bemerken ausserdem, mit Hinblick auf den Inhalt des von Ew. Exzellenz an Professor Tuaillon gerichteten Antwortschreibens das Folgende:

Die ihm begrifflich zugrunde liegende Auffassung von Kunst und Volkswert als getrennter, rivalisierender und vergleichbarer Werte ist falsch — so klar und so lange schon als falsch erkannt und anerkannt, dass eine Diskussion darüber sich erübrigt. Kunstliebe, Kunstgefühl, Kunstverständnis sind vielmehr integrierende, wesentliche Bestandteile des Wertes einer Nation: an sich genau so wichtig, ernsthaft und der tiefsten Achtung wert, wie Patriotismus, Tapferkeit, Treue, oder irgend andere Tugenden.

Zweifellos und unbestreitbar falsch — sogar ganz besonders falsch — ist ferner die Annahme, dass „ein jeder von uns das Edelste und Beste sehr wohl zu erkennen weiss usw."

Es ist vielmehr notorisch Urteil und Geschmack in Kunstdingen bei der weit überwiegenden Mehrheit nicht nicht nur des Volkes, sondern auch der Gebildeten in in unserem Lande so gering, dass selbst Vorfälle wie der, der unsere Korrespondenz veranlasste, mehr Bedauern als Erstaunen zu verursachen pflegen.

Unser Volk, im weitesten Sinne genommen, bedarf unbestritten auf dem Gebiet des Kunsturteils und des Kunstgeschmacks der Führung und des Rates höchst dringend. Ihm darin guten Rat zu geben, auch das ist ernsthafteste, patriotische Pflicht — und das beste Zeichen der Achtung vor ihm nicht feige Konnivenz, sondern die thatkräftige Erkenntnis, dass für dieses Volk das Beste gerade gut genug ist; eine Erkenntnis, die übrigens an unsere allerbesten Traditionen anschliesst. In diesem Zusammenhang erscheint auch Ew. Exzellenz Hinweis auf das Eiserne Kreuz nicht recht glücklich denn es wurde gerade aus diesem besseren Geiste heraus vom ersten Künstler seiner Zeit, von Schinkel, entworfen.

Hochachtungsvoll
ergebenst
Gaul, Lederer, Klimsch, Kraus, L. Cauer.

Der Oberbürgermeister

Berlin, den 2. Oktober 1915

Ew. Hochwohlgeboren

und Ihrer Herren Mitunterzeichner Schreiben vom 1. dieses Monats habe ich zu empfangen die Ehre gehabt. Ich erkenne danach auch meinerseits, dass unsere Anschauungen weit auseinandergehen. Wie sehr dies der Fall

ist, ergiebt sich aus folgender Stelle des von Herrn Professor Tuaillon unter dem 16. September dieses Jahres an mich gerichteten Briefes, dessen Inhalt Sie laut Ihrer nunmehrigen Erklärung mitvertreten wollen:

„Die Errichtung dieses Hindenburgs ist aber auch eine internationale Blamage, und wir können Gott danken, dass in diesem Augenblick keine Fremden in Berlin sind, es wäre schwer, sich gegen das Prädikat ‚Barbar' zu verteidigen."

Herr Professor Tuaillon unternimmt es also, in Anwendung auf den vorliegenden Fall das Ausland für berechtigt zu erklären, das Wort „Barbar" gegen Deutsche zu gebrauchen, das Wort, welches von unseren Feinden zum Zwecke der Niederringung Deutschlands erfunden ist und welches uns auch im neutralen Auslande unermesslich Abbruch gethan hat. Bevor diese Äusserung zurückgenommen wird, sehe ich mich zu irgendeiner Fortsetzung der Erörterungen ausserstande. Ich muss aber auch sonst dringend bitten, sich von nun ab an die Stellen wenden zu wollen, welche das Unternehmen führen und die Errichtung des Denkmals besorgt haben. Der Magistrat zu Berlin und im besonderen meine Person sind, wie bereits erwähnt, dabei unbeteiligt, und nur weil ich die an mich gerichteten Bemerkungen des Herrn Professors Tuaillon vom allgemeinen Standpunkte aus unmöglich ohne Erwiedrung lassen konnte, habe ich überhaupt das Wort ergriffen.

Hochachtungsvoll
ergebenst
Wermuth
Wirklicher Geheimer Rat

An den Herrn Oberbürgermeister der Stadt Berlin
Exzellenz Dr. Wermuth

Auf Ew. Exzellenz Schreiben vom 2. 10. nehmen die Unterzeichneten Kenntnis von der ausdrücklichen Erklärung, dass der Magistrat von Berlin und im besondern Ew. Exzellenz persönlich an der Errichtung des Hindenburgdenkmals unbeteiligt sind, und werden im weiteren Verlauf der Angelegenheit diese Erklärung gebührend berücksichtigen.

Da jedoch Ew. Exzellenz in Ihrem ersten Briefe an Professor Tuaillon, der unserm Vorgehen zugrunde liegt, die Verantwortung für das Denkmal „freudig" übernommen haben, ferner aber wegen des sonstigen Inhaltes von Ew. Exzellenz Schreiben vom 2. 10. halten wir es für notwendig noch Folgendes dazu zu sagen: Der von unsern Feinden gegen uns erhobene Vorwurf der Barbarei ist absolut ungerechtfertigt, lügenhaft oder lächerlich, soweit er sich auf das Gebiet der Zivilisation bezieht. Relativ falsch ist er auch in Fragen der Kultur. Es sind vielmehr grade in Deutschland, und fast nur hier, erfreuliche und vielversprechende Ansätze zu einer Veredlung der öffentlichen Kunstpflege seit Jahrzehnten bemerkbar, die, folgerichtig fortgeführt, praktisch sowohl wie erzieherisch zu schönen Hoffnungen berechtigen.

Dieses Bewusstsein kann uns jedoch nicht von der klaren Erkenntnis befreien, dass noch unendlich viel zu thun übrig bleibt und dass, im Thun wie im Unterlassen, nichts versäumt werden darf, wenn wir auf dem Gebiete der Kultur einen Hochstand erreichen wollen, der dem unserer Zivilisation auch nur annähernd entspricht.

Die Neigung der künstlerisch unerzogenen Masse ging von jeher in der Richtung des Seichten, Bequemen und Trivialen.

Der zähe Kampf der Künstler und Kunstfreunde gegen unzählige und schwer bewegliche Hindernisse ist deshalb an sich schon so hart, dass sie des thatkräftigsten und eifrigsten Beistandes grade der Behörden nicht nur bedürfen, sondern ihn fordern müssen und können.

Am allerwenigsten aber können sie in diesem Kampfe auf unklare und konventionelle Empfindlichkeiten Rücksicht nehmen; es bestand deshalb für keinen von uns irgendein Grund die Errichtung dieser scheusslichen, jedem künstlerischen Empfinden ins Gesicht schlagenden Statue zu dem an sich schon, besonders auf Bildnisse Lebender angewendet, typisch „barbarischen" Zweck der Benagelung anders denn als das zu bezeichnen, was sie im allereigentlichsten Sinne ist, als eine „Barbarei" schlimmster Sorte.

Wenn Ew. Exzellenz es ablehnen, eine Erörterung fortzusetzen, weil wir das Ding beim Namen nennen, so können wir das bedauern, es kann aber weder an unserer Ansicht noch an der Sache selbst das Allergeringste ändern.

Gaul, Lederer, Klimsch, Kraus, L. Cauer.



NEUE BÜCHER

ZUR KULTUR UND KUNST ÄGYPTENS

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Urkunden zur Religion des alten Ägyptens von G. Roeder. Verlag Diederichs, Jena 1915.

Ein Jahrtausend am Nil von W. Schubart. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1912.

Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte von W. Wreszinski, 7. C. Hinrichsche Buchhandlung, Leipzig 1914.

Die Reliefs des Alten Reiches von Luise Klebs, Karl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1915.

Geschichte der Kunst von K. Woermann. 2. Aufl. Bd. 1 u. 2 Bibliographisches Institut, Leipzig 1915.

Bilder aus Ägypten von Joh. Guthmann. Zeichnungen von Max Slevogt. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1917.

Neben den zahlreichen Publikationen über das alte Ägypten, die nur Gelehrten zugänglich sind, erschienen in den letzten Jahren einige Bücher, die bei aller wissenschaftlichen Zuverlässigkeit auch dem ungelehrten Leser das Eigentümliche der altägyptischen Kultur, Religion und Kunst näher bringen können.

Viele ägyptische Bildwerke werden in ihrer lebendigsten Beziehung unverständlich bleiben ohne die Kenntnis der religiösen Vorstellungen, aus denen sie hervorgingen. — Bei Diederichs kam 1915 unter den „Religiösen Stimmen der Völker" die erste grössere Sammlung religiöser Texte der Ägypter in deutscher Übertragung heraus: „Urkunden zur Religion des alten Ägyptens" von G. Roeder. Der Auswahl der Texte geht eine unentbehrliche Einführung in die Gottesvorstellungen und den Tempelkult der Ägypter, ihre Grabanlagen und Totenverehrung in verschiedenen Epochen voran. Das Verhältnis der ägyptischen zu der babylonisch-assyrischen Religion, ihre Einwirkung auf die Gnosis und ihre innere Fremdheit gegenüber den Religionen Indiens, Chinas und des Islam wird kurz bezeichnet. Aus der Fülle der religiösen Dichtungen und kultischer Texte wurde Vielseitiges und Vortreffliches ausgewählt, jeder Text vollständig abgedruckt, denn nur so lässt sich ein Verhältnis zu der fremdartigen Schönheit dieser Andacht gewinnen. Allen grösseren Dichtungen gehen Notizen über die Bedeutung des Inhalts, Entstehungszeit und frühere Bearbeitungen voran. Am Anfang stehen

die herrlichen Götterhymnen, Gebete und Zaubersprüche folgen und die grossen Mythen der geflügelten Sonne, des Re und der Isis, der Himmelskuh und der Götterkönige Schow und Geb. Die Götter, die wir wohl in ihrer granitnen Erhabenheit thronen sehen, sind hier Handelnde und Leidende, Erzürnte und Segenspendende. Wir erfahren das Walten und die Beschlüsse der zur Gottheit erhobenen Tiergewalten, des menschengestalteten Gottes mit dem Widderhaupt, die Verehrung des ibisköpfigen Thot, des „Stieres unter den Sternen, des Mondes, der am Himmel ist", und die Raserei der Sechmet, die ein Löwenhaupt auf dem Frauenleibe trägt. Wir hören von der Prozession des geschmückten Gottes bei den Osirismysterien, die im Gau von Thinis stattfanden, und von Ptah, dem Gewaltigen, „der das Herz und die Zunge der Götterneunheit ist".

Die Totenliteratur nimmt — entsprechend ihrer Bedeutung für den ägyptischen Glauben — einen grossen Teil des Buches ein: Beispiele aus den Pyramidentexten mit ihrer kühnen Bildkraft, Inschriften von Sargwänden und die vielfach dunklen, uralten Totensprüche, die seit der achtzehnten Dynastie zum „Totenbuch" vereinigt wurden. Das Ritual der Einbalsamierung schliesst die Auslese. Sorgfältige Register ermöglichen eine bequeme Orientierung. Die Sammlung religiöser, gleichzeitig dichterischer Dokumente ist ein vortreffliches Hilfsmittel zum Eindringen in den Geist der ägyptischen Kunstwerke, die zum grossen Teile dem Kultus dienten.

Auf eine andere Sammlung authentischer Zeugnisse aus dem späteren Ägypten möchte ich in diesem Zusammenhang hinweisen. Das Buch von W. Schubart: „Ein Jahrtausend am Nil" — Weidmannsche Buchhandlung 1912 — umfasst 100 Briefe aus der Zeit, in der die ägyptische sich mit der griechischen Weltkultur vermischte. In Ägypten in griechischer Sprache geschrieben, spiegeln sie im kleinsten, durch keine Rücksicht verfälschten Ausschnitt politische, gesellschaftliche und familiäre Beziehungen des hellenisierten Ägyptens unter den Ptolemäern, des römischen und christlichen Ägyptens bis in das siebente Jahrhundert hinein. Mehr als die Hälfte des fesselnden Büchleins nimmt eine vortreffliche Einleitung des Übersetzers ein: ein kurzer Abriss der Geschichte, Staatsordnung, Bevölkerungs- und Sprachenverhältnisse und der allgemeinen Bildung jener Perioden. Unter vielfältigen Verfügungen der Herrscher, amtlichen und Geschäftsbriefen, Privatschreiben mit ihren Anliegen, Sorgen und intimen Berichten traf der Verfasser eine glückliche Auswahl; Anmerkungen zu jedem Brief erleichtern das Verständnis des Einzelnen. Beim Durchblättern verweilen wir bei dem Notschrei eines Bauern aus Kerkesêphis im südlichen Fayum an den Bauern Marrês: „Wisse, dass unser flaches Land überflutet worden ist, und wir haben nichts, nicht einmal die Nahrung für unser Vieh. Du wirst also gut tun, erstens den Göttern zu danken, und zweitens viele Leben zu erhalten, indem du mir bei deinem Dorfe für unsere Nahrung fünf Aruren Landes suchst, damit wir davon unsere Nahrung haben. Wenn du das tust, wirst du mir für alle Zeit eine Gunst erwiesen haben. Bleib gesund." (2. Jahrhundert v. Chr.) Die Mutter schreibt: (3. Jahrhundert n. Chr.) „Die Mutter ihrem Sohne Ägelochos Freude. Zu später Stunde kam ich zu dem Veteranen Serapion, um nach deinem Befinden und dem deiner Kinder zu fragen; und er sagte mir, du littest am Fuss von einem Splitter, und ich machte mir Sorge, du wärest recht ernstlich krank. Und als ich zu Serapion sagte: ‚Ich gehe mit dir fort', sagte er mir: ‚hält dich nichts Wichtiges zurück? wenn du dir bewusst bist, dass dich etwas zurückhält, so schreibe mir, und ich gehe hinab; ich mache den Weg mit dem ersten besten, den ich finde.' Vergiss es also nicht, mein Kind, schreibe mir von deinem Befinden, denn du kennst die Besorgnis um ein Kind." Tafeln mit Landschaftsbildern aus Ägypten und kleine den Text illustrierende Abbildungen sind erfreuliche Beigaben. — Seit 1914 veröffentlichte W. Wreszinski in den ersten fünf Lieferungen seines „Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte" — J. C. Hinrich'sche Buchhandlung — reiches, hauptsächlich aus eigenen photographischen Aufnahmen bestehendes Material zur Kenntnis der profanen und religiösen Kultur der Ägypter: Unverfälschte Bildberichte für den Historiker, Ausschnitte für den Archäologen; für den Kunstbetrachter eine Reihe anmutiger Reliefs und Fresken, zumal aus den thebanischen Gräbern der achtzehnten Dynastie. Den Rhythmus solcher Frieskompositionen zeigen einige Gesamtaufnahmen von Grabwänden; die Figuren und Geräte dieser Szenen werden durch kleine Textabbildungen entsprechender Statuetten und Gegenstände oft glücklich erläutert. Erklärungen und Literaturnachweise sind jeder Tafel beigefügt. Die vorliegenden 100 Tafeln sind vielseitig anregend: Vogelfang und Fischstechen im Papyrusdickicht, in Gesellschaft von Frauen und Mädchen im zierlichen, aus Papyrusstengeln zusammengebundenen Nachen, dessen Enden sich zu Blüten formen. Auf einer anderen Tafel in teppichhaft ausgebreiteter Ansicht einer jener prächtigen ägyptischen Gärten mit dem niemals fehlenden Teich in der Mitte, von dichtem Gesträuch umgeben, und den Reihen der Sykomoren, Dattelpalmen und Dumpalmen. Wir sehen Königskolosse unter den Händen ihrer Bildhauer entstehen. Männer und Frauen beim Fest, von nackten jungen Dienerinnen mit Blumen geschmückt und bedient; anmutige Musikantinnen mit Harfe, Laute und Tamburin, Taktschlägerinnen, ein lieblicher Wechsel von sitzenden, stehenden, sich neigenden, blumenhaften Mädchenkörpern. Weiterhin eine feierliche Opferszene vor der Grabstelle; die meisterhafte Bildkomposition der Klagefrauen aus dem Grab des Ramose, der unter Amenophis IV. lebte; Ernteszenen, Handwerker aller Arten bei ihrer Tätigkeit. Von Arbeit und Spielen — von Festen und vom

Tode berichten die Tafeln, die hoffentlich bald weiter erscheinen.

Einen begrenzten Ausschnitt der ägyptischen Kunst behandelt Luise Klebs in dem Buch über „die Reliefs des Alten Reiches" — Carl Winters Universitätsbuchhandlung in Heidelberg 1915. — Auch dieses Werk will nur „Material" für eine Kulturgeschichte bringen. Indessen geben die 108 zum Teil recht guten Abbildungen im Text lebhafte Vorstellungen von dem alten Ägypten zur Zeit der Pharaonen des dritten Jahrtausends. Eine Einleitung über die Mastabas des alten Reiches und die Techniken ihrer Wanddekoration geht voraus. Dann werden alle bisher zugänglichen Grabreliefs dieser Zeit nach ihrem gegenständlichen Inhalt in Gruppen zusammengefasst. Beinahe jeder Vorgang — das jenseitige Leben als ein Spiegelbild des irdischen fassend — wird durch ein guterhaltenes Relief illustriert und beschrieben. Gegenstücke in anderen Gräbern, in Museen, auch aus einigen noch unveröffentlichten Ausgrabungen werden verzeichnet; so entstand gleichzeitig ein Katalog der Reliefs des alten Reiches. Es sind Bilder aus dem Leben des ägyptischen Adels, der diese vielzimmerigen Grabpaläste errichtete, bis zu den Zeremonien seiner Bestattung; das Leben des Fellachen, dessen Arbeit den Ertrag dieser Äcker und Gärten, Geflügelhöfe und ungezählten Herden hervorbringt, umfassen sie mit. Bilder der Schiffahrt, des friedlichen Verkehrs und Tauschhandels reihen sich an, und die seltenen Kampfszenen: — Belagerung und Eroberung einer asiatischen Stadt — beschliessen den Wechsel profaner und feierlicher Begebenheiten, deren unbeschreiblich feines Relief für immer dem Sonnenlicht und dem bewundernden Auge entzogen sein sollte.

Eine gute und knappe Einführung nicht nur in die Kunstgeschichte Ägyptens, sondern in die gesamte vorchristliche und aussereuropäische Kunst gibt der erste und zweite Band der seit 1915 neu erscheinenden „Geschichte der Kunst" von K. Woermann. Diese reich illustrierten Bücher sind statt des früheren einen Bandes herausgekommen; mit vielfach umgearbeitetem Text und vermehrten Abbildungen. Auf eine gedrängte Übersicht über die Kunst der Stein- und Bronzezeit folgt die sehr erweiterte Besprechung der ägyptischen Kunst, die auf einem vertieften Verständnis für die Eigenart ihrer Werke beruht. In einem völlig neuen Abschnitt werden die Werke der vor- und frühgeschichtlichen Zeit gewürdigt; die Chefrenstatuen und der Sphinx von Gise richtig eingeordnet, neues über die aus dem Schutt von Tell el-Amarna erstandene Kunst Amenophis IV. hinzugefügt und der Absatz über die Spätzeit vielfach berichtigt. Ein Schlusswort streift die Bedeutung dieser Kunst für die Kunst der Gegenwart. — Auch der Abschnitt über die mesopotamische Kunst ist durch die Verarbeitung neuer Funde und Forschungen wesentlich erweitert worden: zumal die herrliche Siegesstelle Naramsins und Chammurabis monumentaler Basaltblock zeigen die Mächtigkeit der Kunst Vorderasiens. Das Bild der alten Assur des zweiten Jahrtausends beginnt aus den Trümmern aufzusteigen; von der neubabylonischen Kunst konnte — dank der deutschen Ausgrabung — vieles berichtet werden. Fast gänzlich neu ist der Abschnitt über die hettitische Kunst und die altpersische Vorzeit. Alle neueren Forschungen auf dem Gebiet der mykenischen, griechischen, altitalischen und römischen Kunstgeschichte wurden ebenso gewissenhaft in das Werk hineingearbeitet. Der zweite Band umfasst die Kunst der eingeborenen Völker Australiens, Afrikas und Amerikas; die Kunst Europas und Vorderasiens von der Völkerwanderung bis 900 n. Chr. und die grossen Kunstwelten Indiens, Ostasiens und des Islam. Dieser Abriss wurde gegen den früheren beinahe um das dreifache erweitert, und diese erste Zusammenfassung der exotischen Kunstkreise zu einem übersichtlichen und inhaltreichen Band ist eine besonders dankenswerte Leistung Woermanns, dessen Werk mit wissenschaftlicher Exaktheit die für den ungelehrten Leser unerlässliche Auswahl des Entscheidenden verbindet. Die ausführlichen Literaturnachweise, die jeden Band begleiten, sind unentbehrlich für den, der weiter eindringen möchte. Eine bequeme Neuerung dieser Auflage ist die fortlaufende Zählung der Tafeln und Abbildungen.

Nach den Schriften über das alte Ägypten seien noch die sehr neuen — geschriebenen, aquarellierten und gezeichneten — „Bilder aus Ägypten" von J. Guthmann und Slevogt genannt. — bei Bruno Cassirer 1917 — „Schauend und staunend, staunend und am Ende liebend", mit allen Sinnen sich der fremden Bilder, Laute und Gesten bemächtigend, durchwandern beide das alte und neue Kairo, überschauen die Ruinen von Theben, dringen in das Todesschweigen im Tal der Königsgräber und verweilen in den Steinbrüchen von Assuan und in den Sanddünen der Wüste. Die Aquarelle Slevogts haben das Licht und die Farben Ägyptens eingesogen: den lichtblauen Himmel, die grüne Nilebene, den perlmutterigen Fluss, das Gold und Karminrosa ferner Berge am Spätnachmittag, die bunten Granitwände und Sandsteinfelsen und die gelbe Sandwüste. Bilder und Worte verbinden sich glücklich wie in den wechselnden Eindrücken die Überreste des pharaonischen mit dem mittelalterlichen und neuen Ägypten zu dem einzigen leuchtenden Wunder verschmelzen.



GOLDENES ZEITALTER

In der „Kunstchronik" von 20. Juni schreibt Bruno Adler in einem Bericht über die „Kunstfürsorge der Ungarischen Räterepublik" mit ernstem Gesicht (unter anderm):

„Eine der ersten Massnahmen im Zuge der Sozialisierung war die mit erstaunlicher Präzision durchgeführte Expropriation des privaten Kunstbesitzes. So gelangte die Räterepublik innerhalb weniger Wochen in den Besitz eines Museums, das sich zweifellos den hervorragendsten Galerien zur Seite stellen lässt......

Die besten Werke sollen das Nationalmuseum bereichern, die übrigen den Grundstock einer Sekundärgalerie in Budapest bilden, ausserdem ist die Errichtung einer Anzahl von Provinzmuseen geplant. Die Möglichkeit dazu ist, wenn man die Methode der Enteignung beibehält, gewiss gegeben, zumal die ungarische Provinz auch heute noch einen sehr beträchtlichen privaten Kunstbesitz beherbergt.

Schwieriger als die Lösung dieser Fragen gestaltet sich das Problem der Sorge für Kunst und Künstler der Gegenwart. Da die kommunistische Wirtschaftsform den Kunsthandel und den Mäzen ganz, den gelegentlichen Käufer beinahe ausschliesst, fällt dem Staat die Pflicht zu, den Künstlern die Lebens- und Schaffensmögligkeit und ihren Werken die Verwertung zu sichern. Er hat diese Verpflichtung auch anerkannt und bekanntlich von Fachkommissionen Kataster anlegen lassen, in die alle jene Künstler aufgenommen werden, die zu erhalten er übernimmt. Im Prinzip ist man gewillt, bei der Versorgung der bildenden Künstler ähnlich vorzugehen, wie im Fall der Schriftsteller, die für ihre Werke je nach deren Bedeutung monatliche Gehälter in der Höhe von 1600 bis 3000 Kronen beziehen, wofür dem Staat alle Rechte und Einnahmen des Verlegers bleiben.... Aus der Rolle des Staates als alleinigen Vermittlers von Kunstwerken ergeben sich Schwierigkeiten, die noch lange nicht überwunden sind......

Dass sich das Direktorium für künstlerische Angelegenheiten alle Erziehungsfragen sehr angelegen sein lässt, beweist die rasche Durchführung einer sehr nötigen Reform. Auf der technischen Hochschule, wo bisher eine einzige kunstgeschichtliche Lehrkraft wirkte, sind sieben Lehrstühle für Kunstwissenschaft errichtet und zum Teil bereits besetzt worden......

Die heute allenthalben zutage tretende innere Beziehung der jüngsten Kunstrichtungen zu den politischen Formen des radikalen Sozialismus zeigt sich, ähnlich wie im bolschewistischen Russland, auch in Budapest. Der erste Mai, zu dessen Feier Moskau von Kandinsky, dem bekannten Maler und Theoretiker, einst Mitbegründer des „Blauen Reiters", ausgeschmückt wurde, stand auch in der magyarischen Hauptstadt unter dem Zeichen der neuen Kunst. Die Dekoration der Stadt erreichte mit verhältnismässig geringen Mitteln eine bei solchen Anlässen seltene künstlerische Höhe. Ob aber der expressionistische Bildschmuck, der das Stadtbild dauernd beherrscht, dem ungarischen Proletariat wirklich zum Herzen spricht, bleibe dahingestellt."

NICHT NÖTIG

Ein Freund Daumiers hatte gehört, dass dieser sich mit dem Gedanken trug Aristophanes zu illustrieren. Bei einem Besuch kann das Gespräch auf das Thema. „O ja, Aristophanes!" rief Daumier begeistert. Der Freund sprach davon, wie viele ausgezeichnete Motive sich in den Komödien finden würden. Daumier nickte zustimmend: „Ja, ja!" und er fügte zögernd hinzu: „Gelesen habe ich noch nie etwas von Aristophanes."

HODLERS „HOLZFÄLLER" (EXEMPLAR NR. 13)

„Das ist der Führer von Hodlers Waterloo-Garde."
„Wieso?"
„Il se vend, mais il ne meurt pas."

DIE AUGEN

Eine Dame fragt Picasso vor einem seiner kubistischen Bilder „Frau mit Guitarre", wo die Augen der dargestellten Frau seien. Picasso sucht: „Dieses sind die Augen — nein, doch nicht, — hier sind sie — oder nein — — ach was", unterbricht er sich, „wenn Sie Augen sehen wollen, gehen Sie zu van Dongen."

SIEBZEHNTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 10. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



LOUIS TUAILLON, FRAU SOPHIE TUAILLON, DIE MUTTER DES KÜNSTLERS
AKADEMIE DER KÜNSTE



DIE BERLINER SOMMERAUSSTELLUNGEN

VON

KARL SCHEFFLER

Es giebt ihrer in diesem Jahr nicht weniger als vier! Mit Sehnsucht denkt der Kunstfreund an die Zeit zurück, da es im sommerlichen Berlin nur zwei Kunstausstellungen gab, eine kleine Ausstellung mit guten Kunstwerken, in die man wie in eine Galerie ging, am Kurfürstendamm, und eine sehr umfangreiche mit ziemlich mittelmässigen Werken, die man nur ein einziges Mal gelassen durchwandelte, am Lehrter Bahnhof. Ist die Zahl der Kunstwerke, ist die Jahresproduktion nun um so grösser geworden? Giebt es so viel mehr gute neue Kunstwerke, dass, trotz den Transportschwierigkeiten und der Ausschaltung des sonst doch wichtigen Auslandes, zwei Kunstausstellungen den Reichtum nicht mehr fassen können? Bewahre! wir sind ärmer geworden, nicht reicher. Diese vier Ausstellungen sehen einander verzweifelt ähnlich. In ihnen allen bewegte sich die Kunst eigentlich auf der mittleren Linie; einmal holt sie etwas mehr nach links aus und ein andermal mehr nach rechts, hier ist die Aufmachung sensationeller und dort mehr akademisch zurückhaltend: überall aber herrscht eigentlich derselbe Geist der Nachgiebigkeit. Wie es scheint ist das eine notwendige Erscheinung, wenn sich die Kunst mit dem Sozialismus berührt; wie es scheint, sind die Künstler in der jungen Republik schon zufrieden, wenn sie nur kräftig Ausstellungspolitik treiben können, einerlei, ob auch genügend gute Bilder und Plastiken zum Ausstellen vorhanden sind. Die Jahresproduktion langt eigentlich nur für eine Ausstellung. Diese Veranstaltung hätte anregend genug sein können. Statt dessen sind uns nun vier Ausstellungen beschert worden, die mehr oder weniger langweilig sind.

Aus der Grossen Ausstellung am Lehrter Bahnhof konnten, der späten Eröffnung wegen, keine Kunstwerke abgebildet werden. Dass sie fehlen, ist also nicht Absicht.

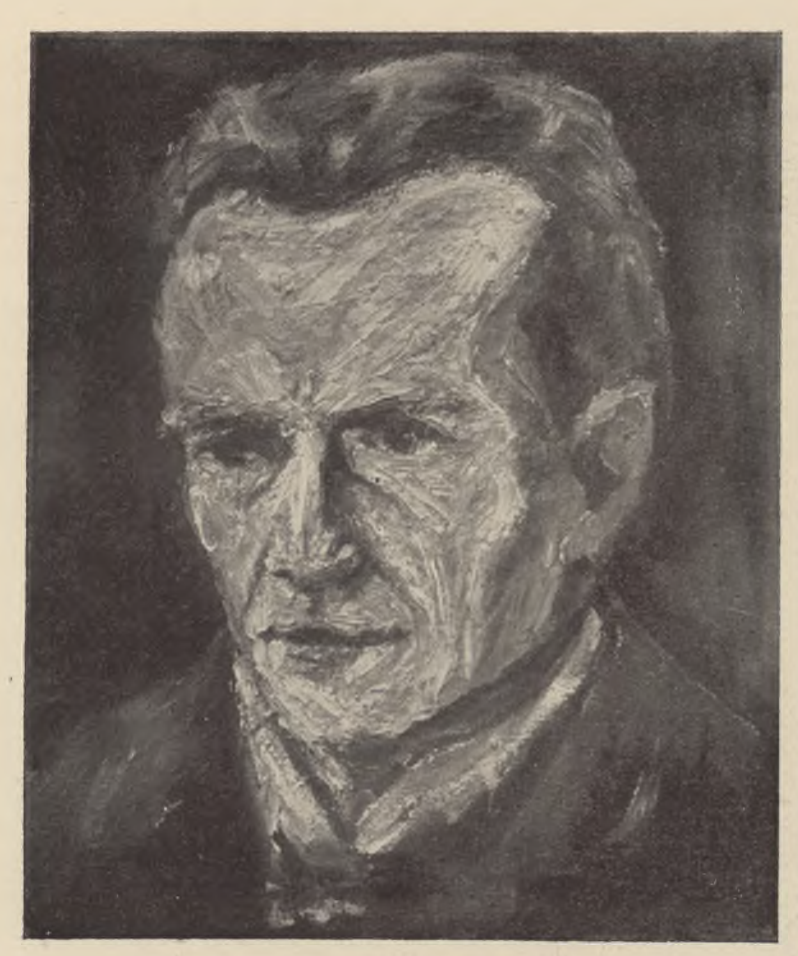


THEODOR HAGEN, FELDBLUMEN
FREIE SEZESSION

Im vorigen Jahr ist an dieser Stelle bei der Besprechung der Sommerausstellung der Freien Sezession, also vor der Revolution, gesagt worden, die Sezessionen sollten endlich einsehen, dass ihre Mission erfüllt ist, sie sollten sich gelegentlich auf kleine Mitglieder- und Gedächtnisausstellungen beschränken, sollten nicht glauben den sogenannten Expressionismus vertreten zu müssen, und sollten sich mit andern Künstlerverbänden wieder zu grossen Gesamtausstellungen zusammenthun, so dass fortan wieder die ganze Jahresproduktion, nach Gruppen, mit eigener Jury geordnet, in einer einzigen Sommerausstellung gezeigt werden könnte. Dieser Vorschlag ist damals eifrig diskutiert worden, und es haben die Künstler, die sich bei Rundfragen darüber meistens ablehnend oder zurückhaltend geäussert haben, wohl nicht geglaubt, dass ein Versuch nach dieser Richtung in diesem Jahre schon unternommen werden würde. Der Wille zu einer „wahrhaft sozialen" Ausstellung, auf der alle gleiche Rechte geniessen, tauchte gleich nach der Revolution im Kreise der jüngeren Künstler auf. Und eine solche Ausstellung ist jetzt im alten Landesausstellungsgebäude, am Lehrter Bahnhof, zur Thatsache geworden. Das wäre gut und schön, wenn nur die Künstlerverbände nicht zugleich den Wunsch gehabt hätten, vorher noch mit eigenen Ausstellungen zu glänzen, wenn Ehrgeiz die wichtigsten Verbände nicht angetrieben hätte, einander den Rang abzulaufen und sich zu überbieten. So musste das vorhandene Material notwendig zersplittert werden. Selbst aber wenn genug Kunstwerke vorhanden gewesen wären, hätte eine solche Häufung von Einzelausstellungen abgelehnt werden müssen. Man soll der Aufnahmefähigkeit des Publikums nicht zuviel zumuten. In einer wohlorganisierten Ausstellung kann es besser zweitausend Bilder verdauen, als in vier Ausstellungen jedesmal fünfhundert. Was ihm schwer fällt, was thatsächlich schwierig ist, das ist die Notwendigkeit sich in jeder Ausstellung wieder neu einzustellen. Diese Premierenhäufung ist Energieverschwendung. Sie züchtet den der Kunst



MAX LIEBERMANN, LANDSCHAFT IN WANNSEE
FREIE SEZESSION



ARTUR DEGNER, MÄNNLICHES BILDNIS
FREIE SEZESSION

dann ergiebt sich die Form ganz von selbst; man braucht nur die ehrgeizigen kunstpolitischen Instinkte zurückzudrängen und entschlossen zu sein, mit der künstlerischen Leistung allein zu konkurrieren, man braucht nur von dem Anspruch auf eine besondere Ausstellungsgelegenheit und auf eine möglichst frühe Eröffnung dieser Ausstellung abzusehen.

✵

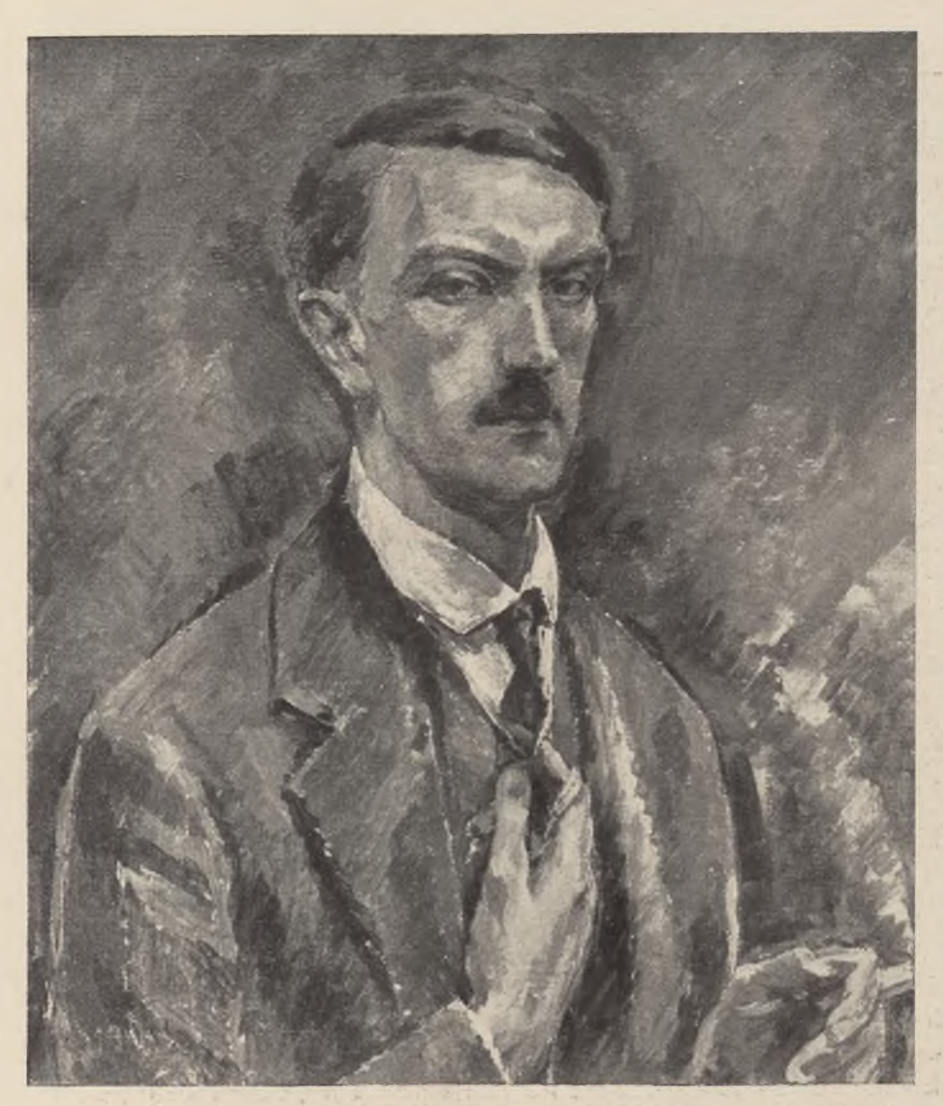
Wenn es sich darum handelt, mit einer Ausstellung zuerst fertig zu werden und ihr einen gewissen sensationellen Nimbus zu geben, so werden die andern Künstlerverbände mit der alten Berliner Sezession nicht konkurrieren können. Dort werden die Geschäfte von einer Reihe sehr betriebsamer und gescheiter Künstler besorgt, von Leuten, die sich wirklich um die Dinge kümmern, die jedesmal ein wirksames Ausstellungsprogramm zu formulieren wissen und die, seit sie vor Jahren einmal bei der Spaltung der Sezession, Unrecht erlitten haben, die Sympathie der ganzen Presse fast a priori haben. Auch in diesem Jahr hat die Leitung der Berliner Sezession am besten auf Wirkung gearbeitet. Sie hat das Schlagwort der Zeit von der Monumentalisierung der Kunst, vom Tod des Staffeleibildes und von der Wiedergeburt des Wandbildes aufgenommen, hat auf die Ausstellung von Tafelbildern überhaupt verzichtet, den Hauptsaal vielmehr einer Reihe jüngerer Maler für grosse Wandbilder überlassen und daneben nur noch Kabinette mit Zeichnungen und Graphik eingerichtet. Die Idee ist verblüffend und sie verblüfft denn auch die Besucher. Natürlich ist ausser dieser Wirkung kaum etwas anderes herausgekommen. Natürlich: weil die aufgeforderten Mitglieder der Berliner Sezession: Rössner und Krauskopf, Kolhoff und Heckendorf, Waske und Scheurich, Jaeckel und Büttner, Finetti, Richter und Zellner, einer Monumentalität, die grosse Wandflächen gehaltvoll füllen kann, in keinem Fall fähig sind, weil sie alle nicht einmal entfernt so viel Dekorationsmaler sind wie der selige Fitger, weil sie einfach skizzenhafte, nicht zu Ende gedachte, flüchtige, wenn auch nicht talentlose, leichtsinnig

so verderblichen Premierengeist im Publikum und bei den Künstlern. Diese arbeiten schliesslich nur noch für Ausstellungen und gehen dann im Atelier mit sich zu Rate, welche Bilder sie ihrer Sezession, welche der Akademie und welche dem Glaspalast geben sollen. Es ist doch schade, dass bei uns alles immer ad absurdum geführt wird! Es wird nicht von der Kunst und ihren Bedürfnissen, nicht von den vorhandenen Kunstwerken aus gedacht, sondern vom Prinzip, von der kunstpolitischen Tendenz aus. In diesem Jahr hat man die Freiheit, nach Belieben Ausstellungen machen zu können, mit der Freiheit der Kunst verwechselt, etwas rein Äusserliches mit etwas Innerlichem.

Hoffentlich wird die Lehre begriffen und man beschränkt sich im nächsten Jahr auf eine einzige grosse Gesamtausstellung. Es ist hohe Zeit, dass diese blinde Betriebsamkeit aufhört. Und es ist ja verhältnismässig leicht zu entscheiden, was wünschenswert ist. Man braucht nur von der Sache und von ihren Forderungen aus zu denken,



MAX LIEBERMANN. GEIGER
FREIE SEZESSION



EDMUND VON FREIHOLD, SELBSTBILDNIS
FREIE SEZESSION

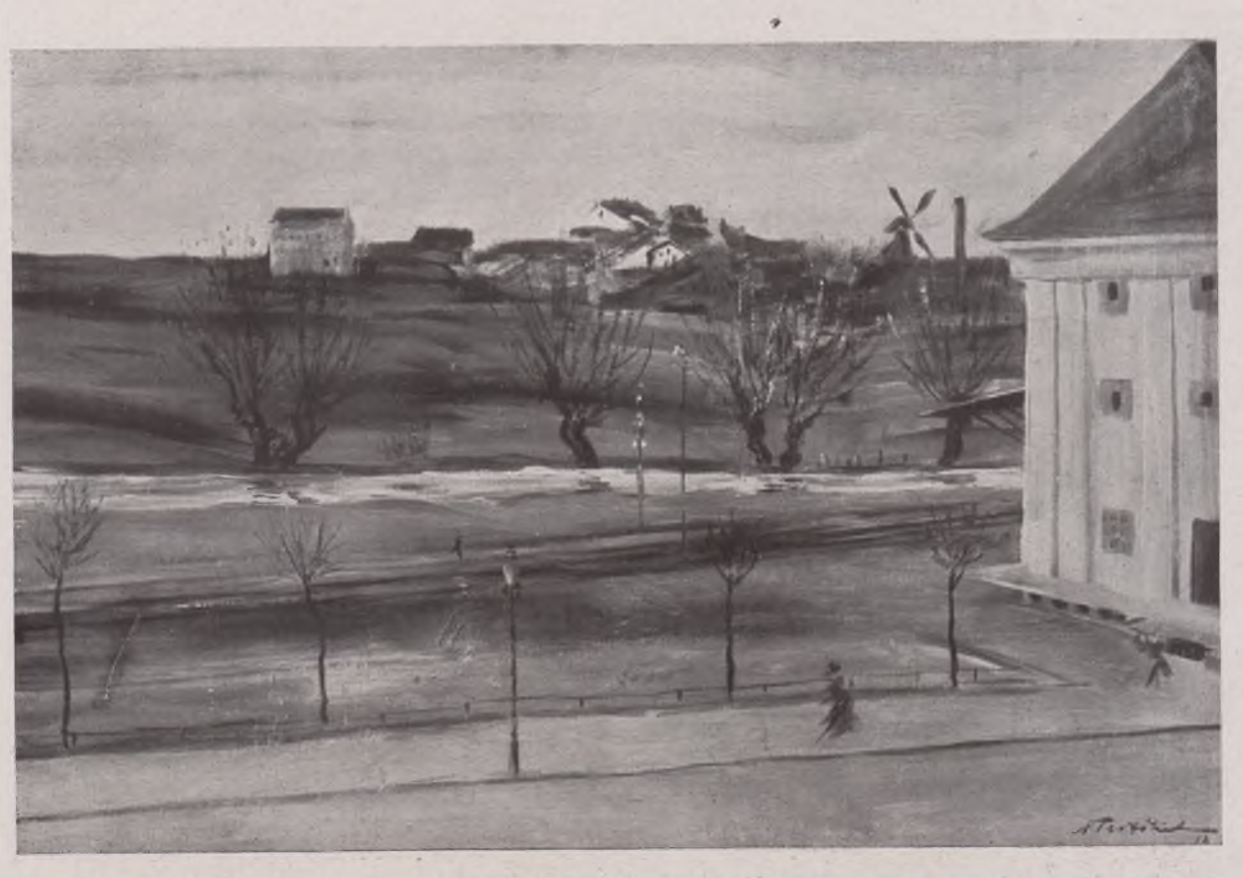
Übles gesagt; ich kann aber nicht finden, dass die Wandbilder in der Berliner Sezession an Qualität höher stehen, oder dass sie nur grundsätzlich anders sind, so anders sie dem ersten Blick auch erscheinen. Sie sind nicht weniger akademisch; das Akademische liegt nur nicht so offen zutage. Ob aber die Malweise trocken kartonmässig oder wild expressionistisch ist, das ist schliesslich, wenn es hier und dort auf Konventionalismus herauskommt, gehupft wie gesprungen. Der grosse Aufwand ist wieder einmal umsonst verthan, einer Augenblickswirkung zuliebe. Unter den unscheinbaren Schwarz-weissblättern giebt es weitaus Wertvolleres, als in dieser spektakelnden und unerfreulich mystizierenden Monumentalität. —

Die Akademie hat sich mit einem Ruck modernisiert. Sie hat weitherzig neue Mitglieder aufgenommen, hat Gäste aus den Sezessionen gebeten und in ihren schönen Räumen am Pariser Platz eine Künstlergesellschaft zusammengebracht, die ungefähr anmutet wie die Nationalversammlung in Weimar. Auch hier erscheinen die Rechtsparteien nach links und die Linksparteien nach rechts gerückt. Die einst von der Akademie so schlecht behandelten Sezessionisten sind vollzählig und gern gekommen, auf neutralem, ach, gar zu neutralem Boden, begegnen sich nach langer Zeit in einer Ausstellung wieder Liebermann und Corinth. Und Arthur Kampf lächelt beiden verbindlich zu. Man sieht Bilder von Brockhusen, Hübner, Purrmann, Fritz Rhein, Röhricht und E. R. Weiss und Plastiken von Klimsch, Kolbe und Lehmbruck, wie man Bilder und Plastiken derselben Künstler in der

gearbeitete, wenn auch nicht geistlose Bilder kleinen Formats willkürlich vergrössert haben und diese Vergrösserungen nun für Monumentalkunst halten. Es giebt kein Hindernis, ähnliche Bilder noch drei, vier Mal grösser zu malen und sie in Riesenräumen auszustellen. Mit solchen Kühnheiten überwindet man aber nicht einmal die grossformatige Hohenzollernkunst Antons von Werner! Zwischen einer Umschlagzeichnung der „Dame“ und einem Wandbild, zwischen einer Illustration oder einem Buchschmuck und einem Fresko, zwischen dem Stil einer Improvisation und eines Monumentalgemäldes giebt es innere Unterschiede. Über die grossen Bilder, die Artur Kampf in diesem Jahr in der Akademieausstellung hat, wird mit Recht viel



HANS PURRMANN, HERRENBILDNIS
FREIE SEZESSION



ALFRED PARTIKEL, AM SPEICHER
FREIE SEZESSION

Ausstellung der Freien Sezession findet, wie man dieselben Künstler auch in der grossen Ausstellung am Lehrter Bahnhof zum guten Teil wiedertrifft; und man sieht Arbeiten von Büttner, Jaeckel, Lederer, Metzner u. a., wie man sie in der Ausstellung der Berliner Sezession und wieder auch am Lehrter Bahnhof findet. Nur stehen sie in der Akademie neben Künstlern wie Dettmann, Friese, Kampf und Hugo Vogel, wie Brütt, Ernst Moritz Geyger und Constantin Starck. Das ist nun auch nicht das Rechte. Reinliche Scheidung ist immer gut. Innerhalb einer Gesamtausstellung ist solche Scheidung sehr wohl möglich; dieses enge Nebeneinander aber ist nicht erfreulich. Freilich, wer könnte widerstehen! Die Akademie bleibt eben immer die Akademie. Auch in der Republik hat sie noch ihren Nimbus. Sie modernisiert ein bisschen, sie sozialisiert scheinbar ein wenig, die alten Mitglieder malen republikanische Stoffe an Stelle der dynastischen und jedermann ist zufrieden. M. d. A. klingt nicht übel; und Professor Müller ist besser als schlechthin Herr Müller. Und doch sprach man, ich glaube einen ganzen Monat lang, von der „Revolutionierung des Geistes". Gedächtnisausstellungen und eine an sich löbliche Betonung der Plastik können die Veranstaltung der Akademie auch nicht retten, so lehrreich es ist, viele Arbeiten von Tuaillon einmal beisammen zu sehen und die Entwicklung dieses wohltemperierten Deutsch-Römers von der Begasschule bis zu dem geistreich belebten Klassizismus der Reife zu verfolgen, mit so viel menschlichem Anteil man auch den im wesentlichen vergeblichen Bemühungen des verstorbenen Franz Metzner um Monumentalität zusieht. —

Die Freie Sezession hat vor allen andern Künstlerverbänden einen Vorsprung, der nicht leicht einzuholen ist. Sie hat ursprünglich die stärksten Talente besessen und sie hat eine glorreiche Ausstellungstradition. Das ist nicht von heut auf morgen zu vernichten. Die Ausstellung dieses Jahres ist nicht eben gut, sie ist eigentlich etwas ärmlich und kann mit früheren Veranstaltungen nicht verglichen werden; dennoch ist sie in vielen Teilen anregend. Von den zehn verfügbaren Räumen scheiden fünf eigentlich aus: der Vorraum enthält fast nur gleich-

gültige Kunstwerke, der Ecksaal mit der Gedächtnisausstellung für Theo von Brockhusen dient der Pietät; dasselbe kann man im wesentlichen von dem grossen Hauptsaal sagen, in dem die Arbeiten Lehmbrucks sich seltsam verloren ausnehmen; der Saal, in dem die Dresdner Sezession unter eigener Jury ausgestellt hat, ist undiskutierbar, es erweist sich diese Einladung als ein arger Fehler, als eine bedauerliche Schwäche der Zeitströmung gegenüber; und der Eckraum mit der Kollektion Schmidt-Rottluffs muss schliesslich doch auch als etwas nicht streng zur Ausstellung Gehöriges betrachtet werden. Dennoch ist in den übrig bleibenden fünf Räumen viel Anregendes, viel Begabtes und manches Schöne enthalten. Selbst dort, wo die Arbeiten nur halb geglückt oder sonst problematisch geraten sind, ist immer etwas Geistreiches zu spüren. Der Eindruck ist belebter als in den andern beiden Ausstellungen, weil mehr lebendige Persönlichkeiten versammelt sind. Trotzdem die für eine Ausstellung nicht unwichtige Malergruppe der Pechstein, Heckel, Kirchner und ihrer Parteigänger fehlt. Diese Künstler haben sich zu einer neuen Gruppe zusammengethan, sie haben lange mit der Freien Sezession verhandelt und haben schliesslich doch auf die Teilnahme verzichtet, trotzdem ihnen eigene Jury und andere Sonderrechte bewilligt waren und trotzdem sie zum Teil noch heute Mitglieder der Freien Sezession sind. Die Kunstpolitik verwirrt eben alles und stellt die Künstler einander in Situationen gegenüber, die im gesellschaftlichen und bürgerlich-rechtlichen Sinne in manchem Punkt unhaltbar wären. Wie um sich trotzig von dieser neuen Gruppe abzusondern, hat Schmidt-Rottluff in der Freien Sezession eine Kollektivausstellung gemacht. Es ist die erste grössere Ausstellung seiner Arbeiten in



THEO V. BROCKHUSEN, DORFSTRASSE
FREIE SEZESSION



SCHMIDT-ROTTLUFF, STILLEBEN MIT ROTEN BLÜTEN
FREIE SEZESSION

Berlin und man war auf den Eindruck sehr neugierig, den dieser von manchem Wortführer des Expressionismus als Genius verehrte Meister machen würde. Es geht von seinen stark dekorativen Bildern ja eine gewisse feierliche Klangfülle aus, es spricht ein kräftiger und männlicher Geist, und es giebt in den Bildern Stellen, wo das Dekorative zum Geistreichen, ja sogar ein wenig zum Sakralen aufsteigt. Im ganzen ist die Begegnung aber doch eine Enttäuschung. Systematik muss aushelfen, wo die Gestaltung versagt oder schwach wird, und das ist irgendwo in jedem Bild der Fall. Doch soll der Fall Schmidt-Rottluff nicht kurzer Hand erledigt, er soll gelegentlich noch einmal ausführlicher behandelt werden. —

Die Grosse Ausstellung im Landesausstellungshaus am Lehrter Bahnhof, die sich „Kunstausstellung Berlin 1919" nennt, wird, da alles andere vorweggenommen ist, interessant eigentlich nur dadurch, dass man dort Bilder von Heckel, Kirchner, Pechstein, Kokoschka und einigen Malern findet, die in den drei andern Ausstellungen nicht vertreten sind. Es wäre nun freilich folgerichtig gewesen, wenn diese Künstler alle gemeinsam in der „Novembergruppe" ausgestellt hätten. Dann hätte die Ausstellung ihr Recht dazusein wenigstens mit einem interessanten Saal erwiesen. Kirchner, Heckel und Kokoschka haben es aber vorgezogen, ihre Bilder in den Räumen der Freien Sezession auszustellen. Nur Pechstein hat sich ganz

der Novembergruppe angeschlossen. Da diese neue Gruppe auch sonst von talentvolleren Künstlern stiefmütterlich behandelt worden ist, da, zum Beispiel, Chagall ungenügend, Ebertz, Kars und Meidner mässig vertreten sind, da die namhafteren Künstler zum Teil nur Graphik zeigen, da das Gros der Mitglieder aus talentlosen Mitläufern besteht und einige süssliche Akademiker sich mit falschem Ehrgeiz hinzugedrängt haben, ist der Gesamteindruck, den die Novembergruppe macht, ungemein schwach. Die besten Säle sind auch in dieser Ausstellung die der Freien Sezession. In ihnen begegnet man einer Reihe kluger und feiner Kunstwerke. Es sind wieder die Künstler um Liebermann, die das Niveau halten und auch dieser Ausstellung Qualität geben.



SCHMIDT-ROTTLUFF, HAFEN
FREIE SEZESSION

Ist also eigentlich jede einzelne der vier Sommerausstellungen eine Konkurrenz der andern drei Veranstaltungen und kann man darum die ganze Ausstellungspolitik des Jahres als missglückt bezeichnen, so ist doch immerhin der Beweis erbracht, dass die Idee der „Kunstausstellung Berlin 1919", das heisst also die Ideen einer gemeinsamen Jahres-Ausstellung aller Künstlergruppen unter eigener Jury und in gesonderten Sälen, wie sie an dieser Stelle schon im vorigen Jahr entwickelt worden ist, Lebenskraft und Zukunft hat. Auf diesem Weg muss fortgeschritten werden. Wären in diesem Jahr nicht die drei anderen Ausstellungen vorhergegangen, so wäre diese grosse Ausstellung schon recht interessant geworden. Aber es ist ja noch nichts verloren. Im nächsten Jahr kann

das diesmal nur zum Teil Geglückte ohne viel Mühe vollendet werden. In diesem Jahr sind die Vorbereitungen ohnedies zu eilig und zu provisorisch betrieben worden. Die verschiedenen Gruppen sind auch nicht genügend voneinander getrennt (nur der Verein Berliner Künstler, dem die ganze rechte Hälfte des Gebäudes gehört, ist gut abgesondert) und die Räume haben zum Teil noch ein unerträglich grelles Licht. Es ist zu wünschen, dass während des Winters und Frühjahrs ein gründlicher Umbau stattfindet, der die Raumverhältnisse reguliert, das Licht gleichmässig abdämpft und anständige Wände für die Bilder schafft. Wobei es sich vielleicht als praktischer erweist, die verschiedenen Gruppen nicht in der Richtung der Längsachsen nebeneinander anzuordnen, sondern in der Querrichtung, also dergestalt, dass der Berliner Sezession etwa die im Grundrissplan des Katalogs mit 3, 4, 5, 6, 7, 20, 21 und 22 bezeichneten Räume überwiesen werden, der Freien Sezession die Räume Nr. 8, 9, 18, 19, 2, 24, 23 und 25, der Novembergruppe die grossen Räume Nr. 10, 17, 20 und 1 und dem Verein Berliner Künstler alles Dahinterliegende, soweit es erforderlich ist. Die Abgrenzungen müssten so sichtbar wie möglich gemacht werden; es dürfte nicht vorkommen, dass, wie in diesem Jahr, ein Raum halb der Freien Sezession und halb der Novembergruppe gehört. Vielleicht würde es gut sein, alle Verbindungsthüren zu schliessen, so dass der Zugang von einer Abteilung in die andere nur durch die Mittelräume möglich wäre.

Es bleibt zu hoffen, dass die Künstler selbst die Lehren dieses Jahres nutzen. Da fortan die Ausstellungspolitik in ihrer Hand liegt, können sie keine Regierungsstelle mehr anklagen. Die Parole muss sein: nur eine einzige Sommerausstellung. Sie aber mit dem Besten beschicken, was jede Gruppe irgend auftreiben kann. Zweifellos kommt jetzt wieder eine Zeit der grossen Ausstellungen. Es gilt, sie zu einem Kampfplatz des künstlerischen Ehrgeizes zu machen.



WILHELM LEHMBRUCK, LEIDENDER MENSCH
RADIERUNG
FREIE SEZESSION



WOLF RÖHRICHT, LANDSCHAFT MIT FLUSS, LITHOGRAPHIE
FREIE SEZESSION

EXPRESSIONISMUS

VON

OTTO FISCHER

I.

Unter diesem Namen verstehe ich nicht den ganzen grossen Umkreis heutiger Kunst, soweit sie von dem impressionistischen Zeitalter entschieden sich sondert und im Begriff scheint, die allgmeinen Kennzeichen eines neuen Zeitstils sich auszubilden. Ich verstehe darunter die Kunst seiner entschlossenen Führer, der Delaunay, Kandinsky, Marc, Chagall, Kokoschka, Klee, Bloch, Dawringhausen, Campendonk und Archipenko, die am klarsten und stärksten die Idee eines neuen Stils in Werken ausgesprochen haben. Ich suche diesen Stil aus seinen Grundsätzen zu begreifen.

Oberster Grundsatz: das Kunstwerk ist nicht Abbild einer gegenständlichen Wirklichkeit, sondern Gestaltwerden eines innern, übersinnlichen Erlebnisses. Von hier aus wird bald das Geistigbildende, bald, und häufiger, das gefühlsmässig Mystische seiner Entstehung stärker betont. Praktisch aber ergeben sich folgende Merkmale der Malerei:



R. GROSSMANN, TRINKHALLE
FREIE SEZESSION

1. Die perspektivisch-räumliche Einheit des Bildes als einer von einem festen Punkt gesehenen und nachgeschaffenen Wirklichkeit wird aufgehoben.

2. Die Einheit der Beleuchtung und des Atmosphärischen im Sinne des Abbildens einer einmaligen Wirklichkeit wird aufgehoben.

3. Die Gültigkeit der natürlichen und thatsächlichen Grössenrelationen der Dinge im Bild wird aufgehoben. Die Dinge sind gross oder klein, ihre Grössenverhältnisse verschieben und verzerren sich nach ihrer psychischen Bedeutung nach den Ausdruckswerten, die sie im Zusammenhang des Ganzen besitzen, kurz nach der Vision des Malers. Diese drei Verneinungen alter, nie bestrittener Grundsätze sind am frühesten wohl von Matisse vorsichtig und versuchend erprobt, dann aber sehr rasch von einer grossen Menge von Malern ergriffen worden.

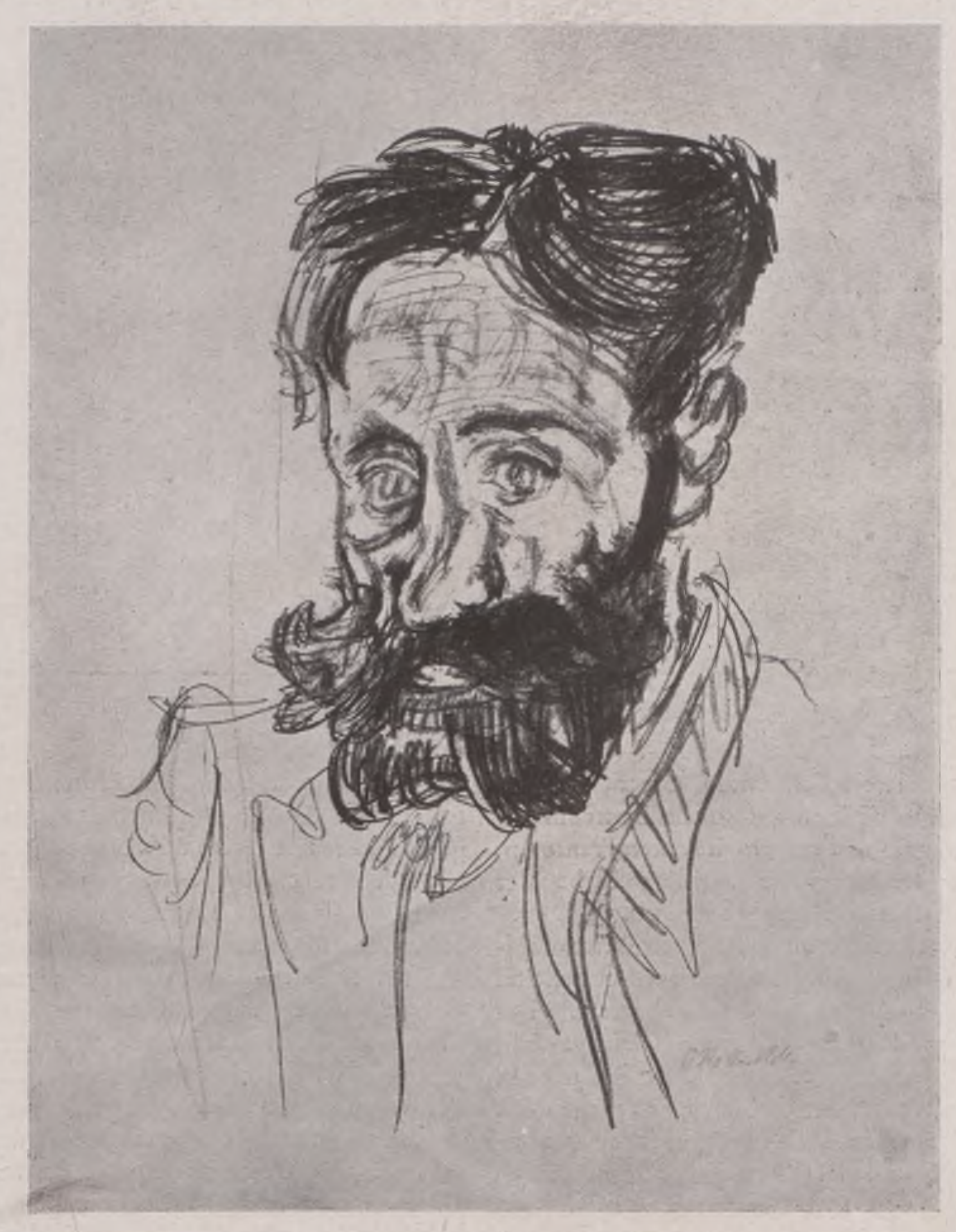
4. Alle festen Formen der Gegenstände können nach Belieben aufgelöst oder zerschnitten werden, ihre Teile können unsichtbar gemacht werden oder an anderen Stellen des Bildes wieder auftauchen. So können Bildwirkungen von verstärkter plastischer Intensität, von einer neuen dynamischen Bewegtheit des Ganzen erreicht werden. Es ist dies der Grundsatz des Kubismus, den Picasso und seine Gefährten zum erstenmal aufstellten.

5. Zeitlich disparate Momente können zum Zweck eines stärksten Bewegungsausdrucks im Bilde durch ein Nebeneinander und Aufeinanderbezogensein von Teilvorstellungen ausgedrückt

werden. Durch die sichtbare Simultanität des zeitlich Getrennten wird die Einheit eines Totalgefühls ausgesprochen. Leitsätze der italienischen Futuristen.

6. Das Gegenständliche überhaupt kann im Bilde teilweise aufgelöst oder auch völlig aufgehoben werden. Das Bild wird durch die Sprache von Farben und Linien reiner Ausdruck von Gefühlen und inneren Zuständen beziehungsweise des schöpferischen Erlebnisses. Die absolute Malerei entsteht. Kandinsky hat sie zuerst verkündigt und versucht, sie zu schaffen, neben ihm steht in gleicher Konsequenz nur etwa Klee.

7. Der höchste Ausdruckswert liegt in einer starken, zuckend oder wogend bewegten und mehr oder weniger absoluten Farbigkeit, die weder an gegenständlich bedingte Einheiten (Lokalfarbe) noch an solche der Atmosphäre (Luft, Licht) gebunden ist. Die Absicht geht auf die höchste Intensität und stärkste Suggestion des Seelischen durch die Gefühlswirkungen der Farbe. Primitive und



OSKAR KOKOSCHKA, BILDNIS DR. J. N. LITHOGRAPHIE
FREIE SEZESSION



OLAF GULBRANSSON, BILDNIS BERNT GRÖNVOLD
AKADEMIE DER KÜNSTE

romantische Malerei, Grünewald, Greco, Cézanne und der Orient wirkten auf solche Bestrebungen hin. Seit Gauguin und van Gogh setzten Franzosen, Russen und Deutsche die absolute Farbe der impressionistischen Zerlegung entgegen.

8. Eine zentrische und stark struktive Bildfügung wird angestrebt, die sich gern ovaler und kristallischer Kompositionsformen bedient. Das Ganze lebt in dem schwankenden Gleichgewicht dynamisch gegeneinander bewegter Kräfte oder in dem heroischen Ausbruch der einen gegen die rings sich ballenden kleineren, gegen ein widerstrebendes Zweites. Die dynamische Komposition wurde von Greco und Cézanne vorgebildet, in ihrer konstruktiven Nacktheit dann von den Kubisten propagiert, denen Dérain zuvor sie verdeutlicht.

9. In dem Streben nach unmittelbarem Ausdruck des Gefühls wird die Einfalt des Primitiven in der Formung des Einzelnen wie in der Fügung des Bildes gern gesucht. Das Unbeholfene und Ungekonnte der Darstellung wird mit Absicht vor Augen gestellt. Vorbildlich wurden die Werke einer naiven Volkskunst wie der primitiven Völker aussereuropäischer Erdteile. Selbst die technische Ausführung betont gern das Ungeschickte, Tastende und Stammelnde. Dies soll besonders echt, ja unbewusst wirken. Gauguin hatte die Kunst der Australier und Neger entdeckt, Henri Rousseau war das Urbild des naiven Künstlers.

10. Da dem Kunstwerk eine metaphysische Geburt aus dem unbewussten, übersinnlichen und überpersönlichen Erlebnis des Künstlers zugeschrieben wird, so wird auch bei seiner Gestaltung der grösste Wert darauf gelegt, dass es ekstatisch, flammend, rausch- oder traumhaft empfangen erscheine. Statt Ruhe wird gerne das Bewegte und Gärende, statt Stimmung Aktion und Eruption gegeben. Die verblüffende und erschütternde Wirkung, der extremste Ausdruck und die höchste Absonderlichkeit des Gefühls wird gesucht. Das Werk soll aus einem kosmisch-mystischen Allgefühl der Welt geboren sein. Unendliche Liebe, unendliches Mitleiden, unendliche Anklage ist gerne sein Vorwurf, wo nicht das Thema ganz ins Unbestimmbare verlegt ist. Diesen ekstatischen Charakter hat die Malerei nur bei den Russen und

Deutschen, nicht aber in Frankreich erhalten. Für die Franzosen blieb die Bewegung ein Versuch, eine Reihe von künstlerischen Versuchen. Erst bei uns hat man sich rückhaltlos hineingeworfen.



LOVIS CORINTH, BILDNIS EINES VIOLINVIRTUOSEN
AKADEMIE DER KÜNSTE

II.

Diese Bewegung in ihren innersten Wesenszügen und in ihrem grossen Schwung ist durch keine blosse Ablehnung aufzuhalten. Verneinung bleibt ohne Recht, die nicht begreift. Das Heute schwingt im Gegenschlag des Pendels los vom Gestern, dessen künstlerische Form die impressionistische war. Und Befreiung will es auch von jedem Vor- und Ehegestern, von alle der überkommenen Bindung einer Kunst, deren Überlieferung seit der Renaissance durchwaltend die klassische hiess. Mit blossen dekorativen und sentimental-idealistischen Bestrebungen war die Konsequenz einer ganz der Erscheinung hingegebenen, ganz abbildenden Kunst, der das Schöpferische nur mehr die letzte Verfeinerung des Anempfindens schien, war der



LOUIS TUAILLON, UNGARISCHER STIER, BRONZE
AKADEMIE DER KÜNSTE

Impressionismus nicht zu überwinden. Tiefere Kräfte mussten emportreiben, sie mussten jedes Überkommene stürzend in Frage stellen, um eine Bahn ins Freie zu brechen. Eine solche Befreiung musste kühn, gewaltsam, katastrophenhaft kommen. Das ungeheure Geheimnis, das die Geschlechter vor uns Natur nannten, ist gewiss nicht zu fassen mit einer sogenannten korrekten Zeichnung, nicht mit dem spinnewebenen Schema perspektivischer Richtigkeit, nicht mit dem sorgsamen Wiederbilden farbiger Tönungen, es ist auch nicht einzufangen in die Säulengefüge klassischer Raum- und Bilderklarheit. Bilden ist kein Abbilden, sondern ein Aussichheraus-Schaffen des inneren Bildes. Was sich vollzieht, ist ein Um- und Neuschaffen des Sehens selber. Nicht aus der Verneinung, sondern aus den vordeutenden Werken grosser Meister kam mit der Ahnung die Forderung neuer Möglichkeiten: Ahnung eines dynamischen Schauens des Raums aus geheimnisvollen Bewegungen des Lichten und Dunklen, des Geformten und Unsichtbaren, Ahnung unendlicher Bezogenheit und unbedingter Sprache der Farben nach Gesetzen, die noch immer Geheimnis sind, Ahnung elementarischer Fügung des Bildes aus Kräften, die es nicht als ein Fertiges, sondern als ein in sich Werdendes fortwährend neu erst erschaffen. Dem tiefbegründeten Drang einer solchen bildnerischen Schöpfung einer neuen Welt mussten auch andere bildende Kräfte des Schaffenden, als die ehedem leitenden antworten. Dem Unbewussten der dämmernden Seele vertraut man mehr als dem hellen Tagesbewusstsein, innere Bilder, erblühende möchte man wiederbilden, ein rauschhafter, zuckender, gärender Wille möchte sich ausströmen, man erkennt sich als das Schöpferische und erhebt zum Gesetz die Vision. Dieses Verlegen der Welt in die Seele und dieses Streben nach ihrer Entrückung, nach ihrer Erfüllung ist schon nichts anderes als das Verlangen nach Gott, ist, wo nicht selber schon Religion, doch die Sehnsucht nach Religion. Die schweifende und irrende Seele muss nach dem festen Boden eines Glaubens



AUGUST GAUL, REH, BRONZE
AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



KARL ALBIKER, GIULIETTA, BRONZE
FREIE SEZESSION

tasten, Form kann nur gestaltet werden, wo ein allgemein-gültiges, ein oberstes Gesetz, sei es auch nur geahnt, sie bestimmt, und was kann die Kunst, die nach dem Höchsten und Unbedingten strebt, anders darstellen als unter noch so vielen Schleierfalten das Angesicht Gottes?

Bis hierher gehe ich mit, kann und muss ich mit- und womöglich vorangehen. Aber man sieht sogleich, dass es nur die allgemeine Strebung und Forderung ist, die hier ausgesprochen wurde, nicht aber die besondere Erscheinung und Verwirklichung, die ich bis heute vor Augen sehe. Nicht Unvollkommenheit, nicht Ungeschick macht hier stutzen. Ich sehe nur allzuviel, allzurasche Gewandtheit. Jedoch auch das andere, dass viel zynisches Probieren, viel falsches Anempfinden lügenhaft in dem Neuen sich äussert, auch dies bestreitet nicht das innere Recht der Bewegung. An bildenden Kräften fehlt es ihr nicht. Woran sie krankt und was ihre tiefe Fraglichkeit ausmacht, das sind nicht künstlerische Fragen, sondern es ist die allgemeine Krankheit der Zeit.

III.

Eine grosse Befreiung war der Sinn der Bewegung, Befreiung von allen bisher gültigen Normen des Bildens. Aber diese muss ihr Recht sich selber beweisen, das Recht einer unendlichen Kraft, die sich befreit, das Recht eines fernen grossen Gesetzes, das sie ahnend, erschaffend über sich aufstellt. Oder wäre dies auch Freiheit: im leeren Raum ein kreisend ums eigene Nichts sich Drehen? Wo ist jemals ein grosses Gewaltig-Neues aufgestanden, das nicht getragen war von der glaubenden Sehnsucht eines ganzen Volks, einer wahren Gemeinschaft, das nicht festgeknüpft und verankert lag in der geglaubten Erhabenheit übermenschlich wirkender Gestirne? Es fehlt uns ja, und dies ist unser bitter getragener Mangel, die gültige Gesetzlichkeit einer allgemein bindenden Weltanschauung, es fehlt uns jede wahre menschliche Gemeinschaft und es fehlt die Gläubigkeit der echten lebendigen Religion. Gewiss, wir suchen und sehnen uns nach alledem, und schon dies verbindet die Edleren. Aber wo ist die Kraft, die es erschafft? Solange der feste Polarstern fehlt, solange ist auch der irrenden Willkür des Einzelnen zu viel, ja alles überlassen. Solange ist ganz entscheidend die Frage, wie der Einzelne selber im Innern beschaffen sei. Um Gott zu malen, muss ich Gott glauben, muss ich selber ganz rein und ganz Gottes sein. Und wo ist er, der dies von sich sagen dürfte? Ich finde ihn nicht.

Wenn Ausdruck eines Inneren das Höchste ist, so kann es nicht gleichgültig sein, was ausgesprochen wird. Die tiefe, reiche Liebe zu dieser ganzen grossen blühenden Welt rings um uns her ist wie erloschen. Die innere Liebe zum Menschen, ich finde sie auch nicht mehr. Man malt ja kein Ding mehr um dieses einen Dinges willen, man malt auch keines mehr um des allgemeinen Komplexes von hohen Werten willen, die es fasst und spiegelt.



WILHELM LEHMBRUCK, HERRENBILDNIS
AKADEMIE DER KÜNSTE



WOLF RÖHRICHT, SCHLIERSEE
AKADEMIE DER KÜNSTE

Die Kunst ist formalistisch geworden, die Form selber nur mehr ein experimentelles Spielen mit den Möglichkeiten der Formung. Dieses Versuchen heisst dann erhabenster Ausdruck einer übergeistigen Inspiration, die ganz ohne Boden und ohne Gegenstand ist. Das allerbewussteste Suchen giebt sich als ein Erwachtsein von Unbewusstem. Nicht die Seele ist Herr geworden, sondern das Mittel ist Herr geworden über die Seele. Formen werden gesucht in aller gewesenen Kunst, Wirkungen werden gesucht in allen Schatzkammern der Menschheit, sie werden abgelöst von dem Geist, der sie trug, abgelöst von dem Herz, das sie schuf, und dem tiefem Sinn, dem sie dienten: nun werden sie dem suchenden Bildner Material seines Experiments. Form um der Form willen, Ausdruck um Ausdrucks willen, Wirkung um Wirkung willen, Kunst um Kunst willen — ist es nicht die letzte Zersetzung aller Werte? und der Verstand des spielenden Künstlers allein bleibt übrig. Paule, du rasest! Die grosse Kunst macht dich rasen.

So kommt die innere Falschheit in diese ganze Kunst. Es ist eine Malerei des Als ob: als ob man fühlte, als ob man glaubte, als ob man einfältig, als ob man fromm, als ob man ergriffen, als ob man vom Geiste besessen wäre. Es sind die Exstasen der Rauschmittel, den Rausch des innern Menschen finde ich nirgends. Die von Liebe reden, haben keine Liebe, die von Gott reden, haben keinen Glauben. Um den Dingen ihre tiefste Sprache zu geben, muss ich am tiefsten sie lieben, hier aber redet der Hass, nur der Hass entblösst so scharf, so grausam. Die Ruchlosigkeit des Neides und Hasses zersetzt alles Wesen, zerfleischt und zerstückelt es, dass es schmerzlich verblutet. Hinter den wahnwitzigen Ausbrüchen eines kranken Gefühls lauert ein ganz und gar Unmenschliches, eine tote Fäulnis, ein letztes, krampfendes Zucken schon entseelter Glieder. Der Geist triumphiert, nicht als ein Aufbauender, sondern in der Zersetzung, in der fürchterlichen, selbstzerfressenden Bewusstheit, die mit falscher Lyrik so hundertfach sich vorträgt. Hinter den erhabnen Falten des Gefühls grinst zynisch die schmutzigste Geilheit hervor. Unendliche Freudlosigkeit ist ausgegossen über die Welt und die Seele verödet. Ein letztes Chaos liegt aufgerissen vor unsern Füssen. Was noch tönt, ist nur wie Nachhall von der Klage einer zertretenen und ausgerotteten Natur. Was unser Herz noch anrührt, ist nur bei den Besten noch ein



HANS PURRMANN, DAMENBILDNIS
AKADEMIE DER KÜNSTE

Schrei des Leidens und der Verzweiflung, ist nur der Jammer des Einsamen noch, heraus aus der Wildnis des eigenen Herzens.

Es ist nicht Lügenhaftigkeit des Einzelnen — obgleich auch sie oft deutlich wird — es ist die Lüge der Zeit, die in furchtbaren Widersprüchen sich kundgiebt und die ich anklage. Nur Liebe erschwingt das unendliche Gefühl des Alls, nur Einfalt, Scham, heilige Scheu erschwingt das Zittern der Wesen und ihr tiefes Geheimnis. Unser aber ist die ganze Schamlosigkeit des Wissens, unser ist in Wahrheit der Hass. Was sich Gesetz nennt, ist in die äusserste Willkür des Einzelnen gelegt. Was sich Geist oder Seele nennt, ist, wie oft! die Entblössung des ganz Tierhaften. Das Geheimnis wird auf den Markt gestellt und schreit mit riesigen Plakaten: hier ist zu haben das Geheimnis! Die Freude ist aus der Welt verloren, es blühet nichts mehr, die Sinne sind krank und die Seele wird öde. Böse, teuflische Kinder reissen die Knollen aus der Erde und zerfleischen ihr Inneres, um das Geheimnis des Blühens zu finden. Ob wir noch glauben können, ob wir noch leben dürfen? Ob aus dem aufgerissenen Untergang noch einmal eine neue Welt warm und lächelnd heraufblüht? Gebt reine Herzen! Kommt, ihr Frommen, Ehrfürchtigen, o kommt ihr Liebenden! Viele leben und leiden nur darum, weil sie auf eure Liebe warten. Der Erkennende steht vor der Frage — ihr seid die Antwort.



JULIUS PASCIN, SITZENDE FRAU
FREIE SEZESSION



KARL FRIEDRICH SCHINKEL. FEDERZEICHNUNG VON DER REISE INS SALZKAMMERGUT (1811)
CHARLOTTENBURG, BEUTH-SCHINKEL-MUSEUM

BRÜDERSTRASSE 29

KUNST UND LEBEN IN EINEM ALTBERLINER GESCHÄFTSHAUSE

VON

HANS MACKOWSKY

(Schluss)

II.

Auch im neuen Besitz blieb Brüderstrasse 29 was es zu Deckers Zeiten gewesen war: ein Geschäftshaus. Im März 1795 erwarben es für 20000 Thaler die Seidenfabrikanten Jean Paul Humbert und Johann Franz Labry. Bauliche Änderungen eingreifender Natur betrafen allein den rechten Seitenflügel, der aus einem alten Waschhause zum Warenlager umgestaltet wurde. Im Vorderhause blieb alles beim alten, nur wurden die Verkaufsräume in das Erdgeschoss verlegt. In der Bel-Etage liess man den alten Herrn noch bis zu seinem Tode (17. November 1799) wohnen; dann bezog sie Jean Paul Humbert.

Die Humberts waren gleich den Deckers Eingewanderte. Wenn aber Johann Georg Decker seine Aufnahme in die französische Kolonie erst beantragt hatte nach der allgemeinen Regel, dass die Ausländer, gleichviel welcher Nation und Religion sie angehörten, sich zur französisch-reformierten Kirche hielten und in den Verband der Kolonie eintraten, so waren die Humberts eigentliche Refugiés. Ihr Stammvater Charles Humbert war Hutmacher in Metz gewesen und hatte infolge der Aufhebung des Ediktes von Nantes seine lothringische Heimat verlassen. Angelockt von der Glaubenszuflucht und den wirtschaftlichen Vorteilen, die das Edikt von Potsdam den Hugenotten in den brandenburgischen Ländern zusicherte, machte er sich mit den Seinen auf die Wanderschaft, kam aber nur bis Friedrichsdorf bei Homburg v. d. H., wo er 1685 starb. Seine Witwe

Judith erreichte mit drei Söhnen Berlin. Der Jüngste, nach dem Vater Charles genannt, kaufte in Berlin das Haus Brüderstrasse 27 und liess sich dort als Notar nieder. Er starb 1729. Von ihm zweigte eine reiche Nachkommenschaft ab, die teils als Richter und Verwaltungsbeamte, teils als Goldschmiede und Juweliere sich noch durch Generationen bis in die Gegenwart verfolgen lassen.

Jean Paul Humbert, 1766 geboren, war der Sohn eines Goldschmieds, des Gründers der bis 1889 im Hause Schlossfreiheit 2 bestehenden Juwelierfirma Humbert und Sohn. Aber weder das väterliche Handwerk noch die Laufbahn des Grossvaters, der Mitglied des Obertribunals in Berlin gewesen war, bestimmten seinen Beruf. Er widmete sich der Seidenfabrikation, die damals am Ausgang der Regierung Friedrich II. glänzende geschäftliche Aussichten bot. Der Eifer und die landesväterliche Sorge, die der grosse König, den Fussstapfen seines Vaters folgend, auf den Seidenanbau und die Seidenfabrikation verwandt hatte, fing an, die lang erhofften Früchte zu zeitigen. Nicolai berichtet, dass Ende 1782 von 56 Manufakturisten 1083 Stühle im Gange gewesen seien und dass sich der Wert des verfertigten Sammets und der seidenen Zeuge bereits auf mehr als eine Million Thaler belaufen habe. Wie es französische Handwerker gewesen waren, die auf den Ruf des Königs die Seidenindustrie in Berlin eingeführt und in die Höhe gebracht hatten, so finden wir unter den Manufakturisten auch meist französische Namen; den Ertrag und die Ausbeutung dieses Handelszweiges teilten sie mit geschäftstüchtigen Juden. Man erinnert sich, dass Moses Mendelssohn in seinem bürgerlichen Beruf Buchhalter in der Bernhardschen Seidenwarenfabrik gewesen ist.

In kurzer Zeit gelang es Jean Paul Humbert neben seinen geschäftlichen Erfolgen auch das Vertrauen seiner Mitbürger zu gewinnen. Innerhalb der französischen Kolonie bekleidete er verschiedene Ehrenämter, und als 1809 infolge der neu eingeführten Städteordnung die Bürgerschaft aus ihrer Mitte zum erstenmal die Stadtverordnetenvertretung aufstellte, ging er nicht nur mit ansehnlicher Stimmenmehrheit als der Erwählte aus seinem Brüderstrassenbezirk hervor, sondern wurde sogleich zum Stellvertreter des Stadtverordnetenvorstehers v. Gerlach ausersehen. Schon nach wenigen Monaten rückte er an v. Gerlachs Stelle, der inzwischen den Oberbürgermeisterposten erhalten hatte.

Zehn Jahre lang, von 1809—1819, hat Jean Paul Humbert ehrenamtlich diese hervorragende Stelle kommunaler Wirksamkeit verwaltet. Und es war keine leichte Aufgabe gerade in diesen Jahren, die durch die drückende Schuldenlast des Stadtwesens im Zwange der Fremdherrschaft, durch die Nöte und Sorgen des Befreiungskampfes wohl die schlimmste Zeit der Selbstverwaltung darstellten. Seiten über Seiten findet man in den Akten mit seiner sauberen zierlichen Handschrift bedeckt; dem ruhig überlegten und nach bestem Gewissen über den Parteien stehenden Mann blieben Misshelligkeiten im Schosse des Kollegiums nicht erspart. Aber freundlichem Zuspruch stets zugängig, söhnte er sich schnell aus und genoss dafür auch manche Genugthuung. So gehörte er der Abordnung an, die nach der Schlacht bei Dennewitz (6. Sept. 1813) in das Hauptquartier Bernadottes nach Zerbst reiste, vorgeblich um dem schwedischen Kronprinzen für die „Rettung“ Berlins (die, wie man weiss, nicht sein, sondern Bülows Werk war) zu danken, in Wahrheit aber, um die Entlastung der Einwohner von der drückenden Schanzarbeit zu erwirken. Seine öffentlichen Verdienste wurden im Januar 1816 durch die Verleihung des Eisernen Kreuzes am weissen Bande anerkannt, und als er im August 1819 mit Rücksicht auf seine Jahre und die Last der häuslichen Geschäfte seine Wiederwahl als Vorsteher ablehnte, beschlossen seine Kollegen einstimmig, sein Bildnis in Öl malen und in ihrem Versammlungssaal aufstellen zu lassen. Das Gemälde hat die verschiedenen Umzüge der Stadtverordnetenversammlung von der alten Börse im Lustgarten in das köllnische Rathaus und von da in Waesemanns Monumentalbau mitgemacht und hält noch heute im Berliner Rathaus das Andenken Jean Paul Humberts in wohlverdienten Ehren.

Es ist eine treffliche Arbeit des Hofmalers Friedrich Georg Weitsch, dessen Bildnisse, mit leichter Hand gemalt, wenn sie ihm glückten, die Grenze der Meisterschaft erreichen. Ein Modell wie Jean Paul Humbert mit seinem kraushaarigen französischen Rassekopf und dem Ausdruck von Jovialität und Herzensgüte muss ihm besonders gelegen haben. Er stellte ihn am Schreibtisch in vornehmem Schwarz mit Kniehosen, weissem Jabot und dem Orden im Knopfloch auf seinem samtenen Lehnsessel beweglich und in einem Gemisch von Anmut und Würde dar, womit er ihn äusserlich wie auch nach seinem Charakter vorzüglich traf. Denn so von der heiteren Rokokograzie einer lebenslustigen Nation, der er von Geburts wegen



FRIEDRICH GEORG WEITSCH, BILDNIS DES STADTVERORDNETENVORSTEHERS JEAN PAUL HUMBERT. 1819. BERLIN, RATHAUS

angehörte, umspielt, lebt er fort in der Erinnerung der Enkel. Immer guter Laune, daheim wie im Geschäft vor sich hinsingend, über seine Jahre hinaus gut konserviert, schien das Leben ihm nichts anhaben zu können, wenn es ihn auch manchmal unsanft schüttelte. Sein Hauswesen erlitt 1812 durch den Tod seiner Gattin eine schmerzliche Störung; von den acht Kindern, die sie ihm geschenkt hatte, waren sechs noch am Leben, der älteste Sohn Eduard bereitete sich in Augsburg auf den kaufmännischen Beruf vor. Für die mutterlose Kinderschar trat eine Schwester des Vaters ein, die mit ihrem heiteren Wesen vorzüglich zu dem Bruder stimmte. Erst 1816 ging Jean Paul Humbert eine neue Ehe ein, der noch vier Kinder entsprosten.

Aber weder die Witwer- noch die Kriegsjahre drückten seinen Frohsinn dauernd nieder. Er blieb, was er von jeher gewesen, ein heiterer, geselliger Mann, dessen Erholung und Freude es war, das Haus voller Gäste zu sehen. In diesen Jahren 1813—14 fasste er den Entschluss, sich etwas prächtiger und geräumiger einzurichten. Es ist müssig, da keine Nachrichten darüber vorliegen, Vermutungen aufzustellen, was ihn wohl veranlasst haben könnte, gerade in politisch und wirtschaftlich so schwierigen Zeiten ein immerhin recht kostspieliges Unternehmen auszuführen; die einfachste Erklärung bietet seine Natur mit ihrer Freude an Geselligkeit und wahrscheinlich die für seine Geschäfte günstige Kriegskonjunktur. Wie Abraham Mendelssohn nach

Zelter's Worten scheint auch er „in den Zeiten der allgemeinen Not ohne Schaden an seiner Seele reich geworden" zu sein.

Was ihm vorschwebte, war ein „Saal", wie er in angesehenen Bürgerhäusern wohl der gesellschaftlichen Repräsentation, doch nicht, gleich der später in Verruf gekommenen „kalten Pracht", ausschliesslich dieser diente. Beispiele solcher Art gab es in dem alten Berlin wenn nicht häufig, so doch zahlreicher, als man nach den wenigen, die sich erhalten haben, mutmassen darf. Das glänzendste von allen hat sich durch die Pietät seiner letzten Besitzer zum Glück bis in die Gegenwart gerettet. Es ist das kürzlich von der Stadt Berlin gekaufte, früher Ermelersche Haus Breitestrasse 11, hinter dessen klassizistischer Fassade sich eine Flucht reizvollster Innenräume im Geschmack des leise verzopften Rokoko aus der Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege verbirgt. Stukkateure, Tischler und Schlosser, das ganze hochentwickelte Handwerk jener Tage, schufen den Rahmen für die Malerei, der die Hauptaufgabe zugefallen ist. Karl Friedrich Fechhelm d. Ä. (1723—1785), ein Schüler des Theatermalers Galli Bibbiena, belebte, von geschickten Gehilfen unterstützt, die Wände mit sonnigen Hirtenidyllen, weiträumigen Hafenansichten und stimmungsvollen Phantasien römischer Ruinenromantik. Das Glanzstück der Ausstattung war auch hier der grosse dreifenstrige, in der Mitte des ersten Stockwerks gelegene Saal. Der Gründer dieses bei allem Aufwand immer noch in den Grenzen bürgerlichen Behagens gehaltenen Heimes, der Armeelieferant für Leder und Monturen Herr Peter Friedrich Damm, hatte damals, 1813, längst das Zeitliche gesegnet, sein Nachbesitzer aber, der Tabakfabrikant Johann Heinrich Neumann, alles in seinem alten Zustand erhalten. Dies Vorbild mochte Jean Paul Humbert im Sinn haben, als er nun Anstalten traf, auch sein Haus mit einem solchen Saal zu verschönen.

Bei den beengten Räumlichkeiten musste freilich dieser Saal erst geschaffen werden. Er entstand durch Fortnahme einer Wand zwischen den beiden längs der Nordseite des Hauses gelegenen Zimmern. Architektonisch war der damit gewonnene, elf Meter tiefe, aber nur zwei Fensterachsen der Vorderfront einnehmende Raum kein sonderlich glückliches Gebilde, auch nicht in der Belichtung, die er von den beiden Strassenfenstern und von einem nach dem schmalen Hof hinausgehenden erhielt. Immerhin war ein Raum geschaffen, der Anspruch machen konnte auf die Bezeichnung Saal und dessen etwas willkürliche Entstehung nur die beiden rechts und links in der Mitte vorspringenden Wandträger verrieten, die der Stabilität wegen nicht herausgenommen werden durften. Zur Dekoration mit grösseren Gemälden bot sich die lange Nordwand dar, während die übrigen Wände, durch Fenster, Thüren und den Ofen zerstückt, nur für schmalere Gemälde Platz liessen.

Die Wahl des Künstlers konnte nicht zweifelhaft sein. Schon seit Jahren hatte Schinkel mit seinen dekorativen Malereien Aufmerksamkeit und Bewunderung erregt. Die Ausstellung der für seinen Freund, den Architekten Steinmeyer, ausgeführten perspektivisch-optischen Gemälde, die er im Dezember 1809 im Königlichen Marstall in der Breitenstrasse veranstaltet hatte, trug ihm die Gunst des Herrscherpaares ein, und Königin Luise liess ihn mit der Ausschmückung einiger Zimmer im Schlosse betrauen. Seither stand sein Ruhm fest, wobei es freilich sein Schicksal wollte, dass der Maler Schinkel den Architekten vorerst noch verdunkelte.

Die Ungunst der Zeitverhältnisse hatte Schinkel nach den ersten Anfängen selbständiger baukünstlerischer Thätigkeit zur Malerei flüchten lassen. In dem Jahrzehnt 1805—1815 entstand jene grosse Anzahl von Gemälden, in denen Schinkel für die ausbleibenden baukünstlerischen Aufträge sich entschädigte. Durchweg sind es komponierte Landschaften mit reicher Staffage, Erinnerungen an die Herrlichkeiten italienischer Gegenden, Träume eines architektonischen Geistersehers, die phantastisch aufsteigend aus dem Grunde einer reichen Gemüts- und Geistesbildung Antike und Mittelalter in romantischer Verklärung widerspiegelten. Die grössten Erfolge errang Schinkel mit seinen optisch-perspektivischen Bildern mit beweglicher Staffage, die das Publikum in die Gropiusschen Weihnachtsausstellungen lockten. Nachdem er schon früher die Hauptstätten italienischer Stadtbaukunst, Palermo, Pisa, Venedig, Rom, gezeigt hatte, liess er 1812 die sieben Weltwunder folgen. So schuf er allmählich eine Art künstlerischen Weltpanoramas, an dem Wirklichkeit und Phantasie geschäftig ineinander gearbeitet hatten. Bei ihrer flotten Ausführung mit Leimfarben auf Tapetenpapier war ihm der junge Karl Gropius zur Hand gegangen. Theatermässig wie ihre Darstellung war auch ihre Aufmachung mit künstlich durchscheinender Beleuchtung und unsichtbarer Vokalmusik.

Sind diese ersten Proben einer grossartig gestaltenden Phantasie auch zugrunde gegangen, so kann man an den erhaltenen Ölgemälden, die weit

über jene Zeit hinaus Schinkels baukünstlerische Thätigkeit begleiten, doch erkennen, dass der Maler Schinkel als Landschafter keine originale Begabung war. Mit ihren klaren Lichtgegensätzen, mit der scharfen Umrissenheit alles Gegenständlichen, mit der Anordnung der figürlichen Staffage bleiben sie befangen in der Tradition, die von Poussin und Claude schliesslich zur Vedutenmalerei eines Philipp Hackert geführt hatte. Der Maler Schinkel denkt in Formen und Linien, in Raumelementen, aber nicht in Farben und Gegensätzen von Tonwerten. Seine Farbe ist spröde, undurchsichtig, fest und ohne sinnlichen Reiz, sie hat etwas metallisch Hartes. Die Schwäche dieser Ölgemälde ist ihre technische Seite. Weder lag das farbige Sehen in Schinkels Begabung, noch hat er das Handwerk der Malerei schulmässig verstanden und erlernt.

Als Maler war Schinkel Autodidakt. Er hatte das Glück gehabt, bei seinem Aufenthalt in Rom, im Sommer 1804, Kochs Aufmerksamkeit mit gross gesehenen, perspektivisch meisterhaften Skizzen aus Sizilien zu erregen. Für Koch, den Schüler und Gefolgsmann Carstens', bedeuteten sie die Erfüllung seines Strebens, als er noch in ähnlicher Weise mit Kompositionen in grossen Umrissen und mit Radierungen sich beschäftigt hatte. Jetzt aber wandte sich Koch von den bisher befolgten Grundsätzen einer neuen Anschauung zu, die das Leben der Erde als Gestalt und Wachstum auffasste, und mit dieser Umstellung der inneren Anschauung vollzog er auch einen Wechsel der Ausdrucksmittel, indem er die Farbe zum hauptsächlichen Träger seines landschaftlichen Empfindens erhob.*

In Schick, der schon von Stuttgart her unter Hetsch eine solide technische Ausbildung besaß und kürzlich von seinem Pariser Studienaufenthalt im Atelier Davids zurückgekehrt war, fand Koch seinen technischen Mentor. Schick aber konnte ihm nur diese technische Anleitung vermitteln, während Kochs originale Anschauung und Empfindung von der mehr konventionellen Schicks unberührt blieb. So traf ihn Schinkel, angeleitet von Schick und von den Malrezepten römischer Restauratoren, probierend und studierend mit jener zähen Geduld, die dem Tiroler Naturburschen als kostbare Stammeseigentümlichkeit mitgegeben worden war. Hier im dürftigen Studio Kochs der via Capo le Case erhielt Schinkel die ersten Einblicke in die malerische Technik. Wenige Häuser weiter arbeitete Schick, und wieder ist es ein Zeichen geringerer Originalität, wenn Schinkel sich besonders dem zarteren, konventionell befangeneren Schick mit der ganzen Wärme innerer Übereinstimmung zuwandte. Aber das Zusammensein mit diesen beiden war doch zu kurz, um Schinkel mehr als die erste Vorschule zu bieten. Ein Versuch, den er damals mit einer Landschaft in Öl machte, befriedigte ihn so wenig, daß er das Bild gleich in den Kamin steckte. So blieb er letzten Endes doch auf sich selbst angewiesen und hat, da er später in Berlin niemanden fand, Zeit überdies nicht dazu aufwenden konnte, die Prinzipien malerischer Technik nie gelernt. Der trübe Eindruck, den sein Farbkörper oft macht, das starke Nachdunkeln der Töne beweist seine Unvollkommenheit. Er blieb dem Zufall ausgeliefert, wie er denn einmal klagte, nicht mehr zu wissen, was er zu einem besonders leuchtenden und schönen Grün genommen habe.

In Berlin war die Landschaftsmalerei vornehmlich durch Peter Lütke vertreten, der dies Fach an der Akademie lehrte. Seinen heute unbeachteten Gemälden sieht man leicht an, wie er, der Schüler Philipp Hackerts, sich an Claude, den er kopierte, und an den älteren Holländern fortgebildet hat. Er ist das Bindeglied gewesen, das Schinkel an die Überlieferung des 18. Jahrhunderts kettete. Auch gegenständlich hat Schinkel mit Lütke, der gleichfalls die römische Landschaft bevorzugte, viel gemein. Wenn er ihn, den die Presse als „unsern Ruisdael“ feierte, doch in den Schatten gestellt hat, so lag es daran, daß Schinkel die Landschaft poetisch vertiefter empfand. Die Vedute, die Lütke nie ganz überwunden hat, ist bei Schinkel von Anfang an ausgeschaltet. Für Schinkel hatte die Landschaft wenig Reiz, wenn sie nur das Bild eines befriedigt und still in sich ruhenden Daseins bot. Er war bestrebt, sie umzuschaffen zu einem Denkmal menschlicher Kulturarbeit. „Reine Landschaften“, heißt es an einer Stelle seiner Aufzeichnungen, „lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück“, und an einer anderen: „Landschaftliche Aussichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt.“ Man sieht, wie weit Schinkel noch von der modernen Stimmungslandschaft entfernt war, die doch schon unter seinen Schülern in Blechen einen ersten Vertreter auf den Plan stellen sollte. Für Schinkel war die Landschaft kein Seelengemälde, sondern ein Kultursymbol.

* Vergleiche darüber Wilhelm Stein, Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800. Strassburg 1917.

Er schuf als Dichter in dem Sinne, wie es Goethe in seinem Aufsatz „Ruisdael als Dichter" andeutet. Der denkende Künstler, der Fichtes und Schellings Vorträge in sich aufgenommen hatte, überwog in ihm das leidenschaftliche dumpfe Durchfühlen seelischer Zustände im sympathetischen Spiegel der Natur. So faßte er, um mit Goethe zu reden, „bewunderungswürdig geistreich den Punkt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an sich erfreulich, den inneren Sinn aufruft, das Nachdenken anregt, und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen."

Ein wesentliches Mittel, „dem Auge an sich erfreulich" zu wirken, war für Schinkel die Beleuchtung. Sie ist ebenso ein Gebilde der Phantasie, genährt von Sehnsucht und Erinnerung, wie der Gegenstand, auf den sie poetisch abgestimmt ist. Golden und rosig wehende Lüfte spannen sich über die Heiterkeit südlicher Gegenden mit antiken Tempeln und Renaissancedomen; in dunkleres Gewölk ragt das Filigranwerk gotischer Kathedralen. Morgenglanz umlächelt die friedlichen Gefilde, Waldesschatten, Sonnenuntergang und „des Mondes volle Pracht" umdunkelt, umglüht, umgeistert die nördliche Natur. Hierin wandelt Schinkel die Pfade der zeitgenössischen romantischen Dichtung, wie sie Zacharias Werner, Brentano und namentlich der Berliner Ludwig Tieck eingeschlagen haben. Für den Maler aber waren diese Capricen der Beleuchtung eine gewisse Gefahr. Künstlich und aus der Reflexion in das Bild hineingetragen, haben sie auch in der Wirkung etwas Künstliches behalten. Gesteigert tritt diese Tendenz in den optisch-perspektivischen Bildern mit ihren panoramahaften Effekten auf, und so nimmt es nicht wunder, Schinkels Landschaftsmalerei dahin auslaufen zu sehen, woher sie, ihm wahrscheinlich unbewußt, ihren Ursprung genommen hatte, in die Theaterdekoration. Am Schlusse dieser Periode bricht Schinkels Bühnenphantasie durch in den genialen Theaterdekorationen zur „Zauberflöte", zur „Undine", zu den Opern von Gluck und Spontini, den Dramen von Schiller, Kleist und Kotzebue.

Seit der Beendigung seiner ersten künstlerischen „Kavalierstour" hatte Schinkel keine Gelegenheit mehr gehabt, sich weiter in der Welt umzusehen. Nur nach Stettin, von wo er sich 1809 in Susanne Berger die Braut holte, ist er des öfteren gekommen. An den landschaftlichen Studien, die er dort aus dem breiten malerischen Odertale, aus den kleinen pommerschen Städten mitbrachte, sowie aus den Motiven, die ihm gelegentlich die Umgebung Berlins bot, lässt sich erkennen, dass die Wunder des Südens ihn für den bescheidenen Reiz der Heimat nicht unempfänglich gemacht hatten. Und nun erlebte er 1810, in diesem „Merkjahr" für die Geschichte der deutsch-romantischen Malkunst, wie sich mit dem ersten Erscheinen Kaspar David Friedrichs auf der Berliner Kunstausstellung die Landschaftsmalerei in ihren Motiven und in ihrer Gesinnung national einkreiste. Aber weder die schwermütige Lyrik noch die nazarenische Herbheit Friedrichs liessen Schinkel von seiner auf das Heroische gerichteten Bahn abirren; für ihn war Friedrich nur der Exponent einer Zeitstimmung, der auch sein Gefühl unterworfen war. Italien, vor dem Friedrich etwas wie eine Angst empfand, dessen künstlerische Verlockungen er sich mit Entschiedenheit fern hielt, blieb Schinkels Sehnsucht. Aber man merkt doch, wie die Erinnerungen anfangen ganz leise zu verklingen und wie neue Eindrücke zeitweise die alten Bilder überwachsen.

Zu diesen neuen und stärksten Eindrücken führte Schinkel eine Reise, die er 1811 an der Seite seiner jungen Frau in die südliche Alpenwelt nach Salzburg und Bad Gastein antrat. Er nahm den Weg, wie vor acht Jahren, zunächst nach Dresden, wo er zwar Friedrich selbst, der sich auf einer Studienreise im Harz aufhielt, nicht antraf, wahrscheinlich aber Arbeiten von ihm sah und die Galerie mit ihrem Reichtum an Holländern (Ruisdael, Wouvermann, Everdingen, Berchem) „in jeder müssigen Stunde" aufsuchte. Dann ging es weiter über Prag und gleich ins Salzburgische, dessen Reize und Schönheiten Schinkel noch vor dem eigentlichen Klassiker dieser Landschaft, vor Ferdinand Olivier, empfunden hat. Der Aufenthalt dort und in Gastein bot reichste Anregung und Ausbeute. Schinkels Reiseskizzen sind grösstenteils mit spitzestem Bleistift in manchmal kaum mehr wahrnehmbaren Umrissen ausgeführt. Auch dies erinnert an die alte Schule der Vedutenzeichner, an Kniep zum Beispiel, dessen „reinliche und charakteristische" Konture Goethe nicht genug zu rühmen wusste. Abends auf dem Zimmer wurden dann diese Umrisse, soweit die Zeit reichte, mit der Feder verstärkt. Nicht selten entstand aber auch gleich ein bis in die Einzelheiten durchgearbeitetes, kräftig gezeichnetes und farbig getuschtes Blatt grossen Ausmaasses und mit reicher Staffage, das

mit seiner abgerundeten Komposition weit über die Vedute hinausgewachsen, gleichsam als landschaftliches Symbol sich darstellte.

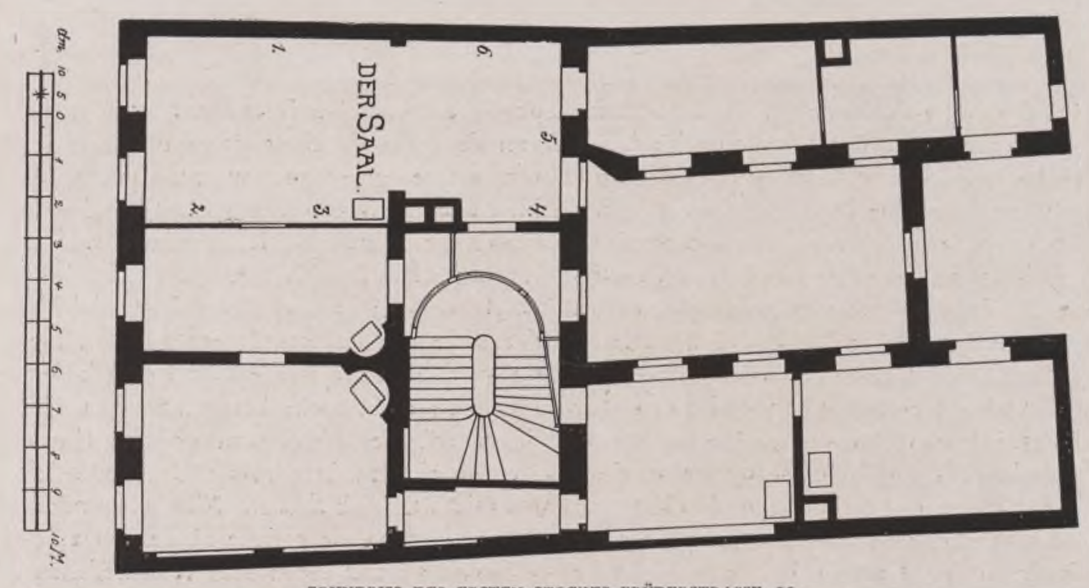
Die Nachwirkungen dieser Reise in die Alpen lassen sich lange in Schinkels landschaftlicher Produktion spüren. Dass sie ihn nicht ausschliesslich beherrschten, sondern sich friedlich vertrugen mit dem Stammgut italienischer und norddeutsch heimischer Eindrücke, mit den Erinnerungen an die holländischen Patriarchen der Landschaftsmalerei, beweist die Reihe dekorativer Wandbilder, die Schinkel nicht lange darauf, 1813 und 1814, für den Saal des Hauses Brüderstrasse 29 ausführte. Teils heroisch, teils idyllisch, stets aber zu einer von allen Zufälligkeiten gereinigten und geläuterten Anschauung gereift, sind auch sie Belege für die hohen Forderungen, die Schinkel, eine vielmehr ethisch als romantisch gerichtete Natur, an jedes Kunstwerk stellte: „Die Produktionen der schönen Kunst sind die feinsten Dokumente für die inneren Anschauungen eines fein und sittlich schön ausgebildeten Gemüts."

Nach der Familientradition hätte Jean Paul Humbert sich vorerst an Schinkel nur mit der Bitte gewandt, ihm einen geeigneten Maler für die Wände zu empfehlen. Als aber dann der Meister selbst kam, lockte ihn die schöne Aufgabe und er übernahm den Auftrag im ganzen Umfange, so nämlich, dass er auch für die Möblierung des Raumes Sorge trug. Die Wohnlichkeit des Saales sollte ja unter seiner gesellschaftlichen Bestimmung nicht leiden, und so wurde er denn mehr behaglich als festlich ausgestattet. Naturgemäss waren die Möbel alle niedrig, um nicht in die Gemälde hineinzuragen. An der grossen Längswand stand, dem Fenster zunächst, der Damenschreibtisch, daran schloss sich, fast die ganze Länge der Wand bis zu dem vortretenden Mauerpfeiler beanspruchend, das „Sophaetablissement" mit einem runden Tisch und Stühlen davor. Jenseits des Wandträgers wurde der Flügel aufgestellt. Den schmalen Raum zwischen den beiden Vorderfenstern zierte ein Spiegel über einem Konsoltischchen mit Gummibäumen und anderen Blattpflanzen. Am zweiten Fenster stand auf einem Tritt der Nähtisch, die andere Längswand war von der Flügelthür durchbrochen; die Ecke, die der an ihr etwas weiter vorspringende Wandträger bildete, füllte der weisse Porzellanofen. Auch der Wandabschnitt dahinter enthielt eine Thür, die zum Entree führte; in der Ecke nach dem Hoffenster zu stand ein halbrundes Wandschränkchen, dessen verschlossene Süssigkeiten den Enkeln noch in köstlicher Erinnerung geblieben sind. Die Decke war schlicht weiss, nur von dem Kronleuchter geschmückt. Die Möbel, soweit sie gepolstert waren, hatten leuchtend kirschrote Bezüge in jener pompejanischen Schattierung, die Schinkels Lieblingsfarbe war und den Raum festlich durchklang.

Über dem gemalten Paneel zog sich die Reihe der sechs auf Leinwand gemalten Ölbilder. Wie sie vertäfelt oder in die Wand eingelassen waren, lässt sich nicht mehr bestimmt sagen. Jedes von ihnen trägt eine steingrau gemalte Umrahmung, die mit einem feinen gelb und roten Strich gegen die Bildfläche sich absetzt. Alle haben mit geringen Schwankungen die gleiche Höhe von 2,60 Meter, während sie mit ihren sehr verschiedenen Breiten den Wandflächen sich anpassen. Namentlich an den grösseren erkennt man leicht, dass sie auf zusammengenähte Leinwandbahnen von durchschnittlich 0,70 Meter Breite gemalt sind.

Die Anordnung der sechs Bilder „in Gemässheit der Beleuchtung an den verschiedenen Stellen des Saales" (Kugler) lässt sich angesichts des Grundrisses noch mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Für die beiden umfänglichsten, den „Morgen" (breit 5,42 Meter) und die „Nacht" (breit 3,54 Meter) bot nur die nördliche, undurchbrochene Längswand hinreichend Platz. Und zwar hing der „Morgen" auf dem ersten grösseren Wandabschnitt vom Fenster bis zum Wandpfeiler, während die „Nacht" den kürzeren einnahm. Dem „Morgen" gegenüber war der „Mittag" (breit 1,85 Meter) angebracht, diesseits der Thür an der Wand, wo der Ofen stand, wahrscheinlich der „Nachmittag" (breit 1 Meter). Im zweiten Abschnitt dieser Südwand, neben der Thür zum Entree, muss der „Abend" (breit 1,18 Meter) sich befunden haben; für die „Abenddämmerung" (breit 0,73 Meter) bleibt dann nur noch die Pfeilerwand zwischen dem Hoffenster und der Thür zu den Räumen des linken Seitenflügels übrig. In dieser sinngemässen Reihenfolge, die mit dem „Morgen" beginnt und mit der „Nacht" schliesst, führen die beiden ersten Biographen Schinkels, Kugler und Waagen, die Bilder an, die sie an Ort und Stelle noch gesehen haben.

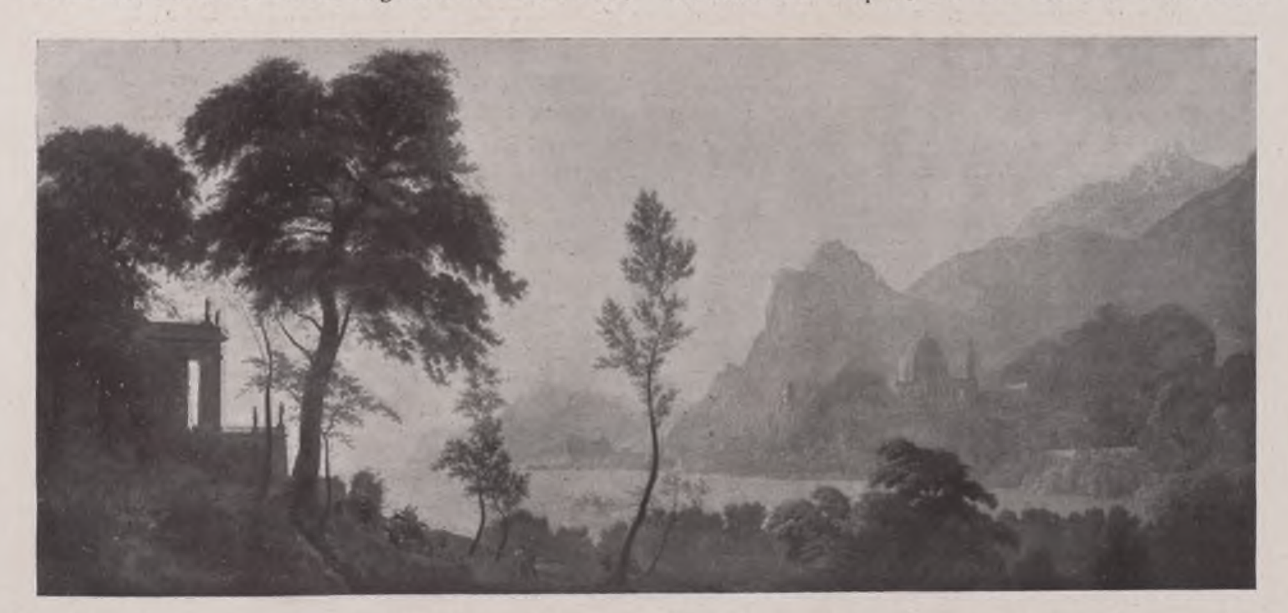
Waagen, der mit Schinkel seit dem Jahre 1823 innig befreundet war, berichtet auch über die Teilnahme von Gehilfen, wenigstens bei dem grössten Bilde, dem „Morgen". Einer von ihnen ist Karl Gropius, der als Theater- und Dekorationsmaler



GRUNDRISS DES ERSTEN STOCKES BRÜDERSTRASSE 29
(DIE ZAHLEN AN DEN WÄNDEN DES „SAALES“ BEZIEHEN SICH AUF DIE GEMÄLDE SCHINKELS)

die Traditionen seines Meisters lange fortgeführt hat, der zweite ist der früh verstorbene Karl Ferdinand Zimmermann, dessen Andenken weniger durch seine Landschaften als durch die gut beobachteten Studien fremden Kriegsvolkes gesichert ist.

Der „Morgen“ entspricht am meisten der traditionellen, aber einseitigen Vorstellung, die sich über den Landschafter Schinkel allmählich festgesetzt hat. Das Motiv erinnert im Charakter an die oberitalienischen Seen, am meisten an den Comer See, doch bleibt alles bei einem Ungefähr des Eindrucks; Schinkel selbst hat erst auf seiner zweiten Reise nach Italien 1824 diese Gegenden, namentlich den Lago maggiore, kennen gelernt. Man blickt auf einen See, dessen gebirgiges Ufer links bis zu fernen Schneegipfeln sich auftürmt. Unmittelbar am Rande des Sees liegt eine Stadt malerisch über die Vorberge hingelagert; der Gedanke an Neapel erwacht vor dem in den See hinausgeschobenen Kastell im Mittelgrunde. Weiter vorn steigt aus den dunklen mächtigen Baumkronen eines Parkes über Terrassen eine Kuppelkirche mit seitlichen Kolonnaden empor, in der Motive von Rom



KARL FRIEDRICH SCHINKEL, DER MORGEN (1). BERLIN, NATIONALGALERIE



KARL FRIEDRICH SCHINKEL, DER MITTAG (2). BERLIN, NATIONALGALERIE

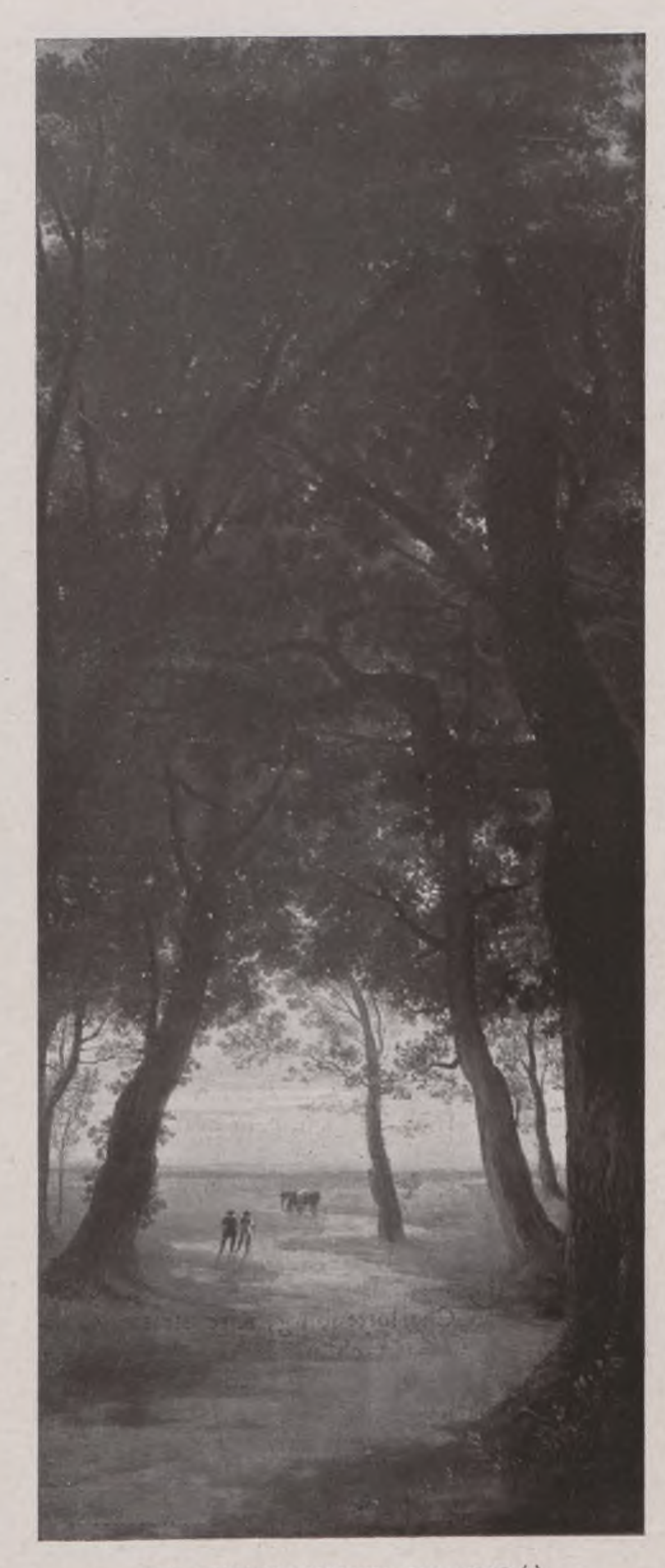

KARL FRIEDRICH SCHINKEL, DER NACHMITTAG (3)
BERLIN, NATIONALGALERIE

(St. Peter) und von Neapel (S. Francesco di Paola) phantasievoll gemischt sind. Das alles schwimmt wie aufgelöst in zarter rosiger Morgendämmerung. Dunkel und mit schattenrissartiger Schärfe schiebt sich das andere flachere Ufer in den Vordergrund. Links führt der Weg zu einem im Profil aus dem Bergwald tretenden antiken Tempel. Eine mächtige Ulme dient als Repoussoir für die Ferne. Vorn wölbt sich niedriger Baumschlag, aus dem nur hin und wieder ein junger Stamm mit gertenhafter Schlankheit herausspringt. Diese Anordnung der Bildteile mit ihren gegenseitig wirkenden Kräften, die Verteilung von Hell und Dunkel, das Aufgehen realistischer Einzelheiten in einer phantasievollen Gesamtwirkung ist ganz nach dem Rezept der alten Claudeschen Schule vorgenommen. So wirkt das Bild wie ein landschaftliches Märchen, in dem man weder die Mischung der Architekturstile noch die romantische Ritterstaffage störend empfindet. Die malerische Ausführung bleibt etwas flau und unbestimmt, vielleicht durch die Mitwirkung der genannten Gehilfen.

Der „Mittag" versetzt uns in die nordische Tiefebene. Hohe Buchen umstehen in Schattenkühle eine Waldlichtung, durch die ein Bach mit zackigen Ufern schleicht. Strohgedeckte Bauernhäuser, das eine mit einer halbrunden Pergola vor dem Eingang, schieben sich von links in den Mittelgrund hinein, eine Viehherde treibt, aus den Schatten hervortretend, dem kühlenden Bach zu. Die heisse Luft verdampft zu flockigem Gewölk am blassen Himmel. Die landschaftliche Gestaltung zeigt, dem Motiv entsprechend, hier die holländische Formel. Die Anordnung aber mit dem majestätischen dunklen Baum im Vordergrund und der zart belichteten Mitte erinnert abermals an die Kompositionsprinzipien und die Lichtführung der auf Claude zurückgehenden Schule.

Selbständiger und eigenartiger wirkt der heroisch gestimmte „Nachmittag". Über die am Waldesrand erhöht sich hinziehende Fahrstrasse neigt sich rechts eine hohe Wettertanne; links geht der Blick zur Ebene hinab, wo aus dem umbuschten Dorf eine gotische Kirche aufragt. Gewitterwind fegt daher, wühlt in den Haaren der Tanne, und mühsam kämpft gegen ihn der Einspänner mit den beiden Reisenden auf der Fahrstrasse. Mehr Unheil als Frieden verkündend, steht der Regenbogen auf der bleischweren Wetterwand, gespenstisch grell zuckt das Licht am Kirchturm und auf dem Buschwerk. Es ist Stille und Sturm in eins. Hier lebt etwas von der Landschaftsromantik Caspar David Friedrichs auf und weist den Weg hinüber zu Karl Friedrich Lessing und den Düsseldorfern.

In goldner Glorie brennt der „Abend" hinter dem Blätterdickicht des Hochwalds, das mit seinem dunklen Gewirr zwei Drittel der Bildfläche füllt. Auf durchnässtem Pfad streben zwei Wanderer in die leuchtende Ferne, und ihnen voran bewegt sich ein bespannter zweirädriger Heukarren. Malerisch erreicht Schinkel in diesem Bild vielleicht den Höhepunkt. Die Farbe ist mit breitem Pinsel und mit



KARL FRIEDRICH SCHINKEL, DER ABEND (4)
BERLIN, NATIONALGALERIE

sicherem Gefühl bewältigt, die Laubmassen, durch die sich die dunklen Stämme hindurchwinden, sind mit fast impressionistischer Freiheit behandelt. Auch in den Dunkelheiten versinkt die Farbe nie ins tonlose Schwarz.

Kühl und abgehellt steht die Luft auf der „Abenddämmerung". Rechts tritt die Kulisse eines steirischen Bauerngehöftes mit Altane und Schindeldach hervor — eine greifbare Erinnerung an die Reise ins Salzkammergut. Auf dem Feldweg, der zum Hause führt, und auf dem Vorplatz, über den sich das Holzgitter einer Pergola dacht, ist lustiges Volk zu Tanz und Musik beisammen. Nicht nur das langgestreckte Hochformat, sondern auch die eigenwillig und kühn in dem schmalen Raum entwickelte Komposition lässt von fern an japanische Rollbilder denken. Leider ist gerade dieses Bild farbig tiefer als irgendeines der Reihe versunken.

Das letzte, die „Nacht", bezeugt am meisten die Bühnengerechtigkeit der Schinkelschen Landschaftsphantasie. Über dem weiten Spiegel eines Bergsees, dessen Ufer an die Weinberge des Rheins erinnern, steht im dunklen Silberblau des Himmels der volle Mond. Auf der Spitze einer weit vorgeschobenen Landzunge erhebt sich schwarz und gespensterhaft, von Tannen durchwachsen, eine zerfallene Kirche, in deren hohen gotischen Bogen noch hie und da das zarte Spinngewebe des Masswerks hängt. Ein Kahn mit junger Mannschaft treibt dicht vor dem glitzernden Brückensteg des Mondspiegels auf dem Wasser dem tief verschatteten Ufer zu. Es ist die Lieblingsstimmung der Romantik, in die uns Schinkel hier einfängt, die Nacht mit ihrer Stille, ihrem Glanz und ihren Geheimnissen, die uns von Tieck, von Novalis und Eichendoff her vertraut ist:

Die Berg' im Mondesschimmer
Wie in Gedanken stehn,
Und durch verworrene Trümmer
Die Quellen klagend gehn.

Aber dieser Stimmungszauber darf uns nicht über die malerische Härte hinwegtäuschen, und dass der Zeichner Schinkel mit seiner linearen Anschauung dem Maler die Hand geführt hat. Von hier aus ist es noch ein weiter Weg bis zu der ganz in Duft und Lichtweben gelösten Innigkeit Menzelscher Mondscheinzaubernächte. Bei Schinkel ruht die Stimmung mehr in einem dichterisch-musikalischen Gefühl, wie denn überhaupt das Musikalische eins der Grundelemente seiner Begabung gewesen ist und überall in reicher Modulation sich offenbart.

Geht man von der Betrachtung der einzelnen Gemälde auf den Zusammenhang des ganzen

Zyklus zurück, so bemerkt man, wie die Folge so verschiedener landschaftlicher Darstellungen und Motive leicht und frei an der Kette des einheitlichen Gedankens von dem Ablauf der Tageszeiten aufgereiht ist. Um eine Goethesche Lieblingsmetapher anzuwenden, so verhalten sich das Landschaftliche und das Atmosphärische wie Zettel und Einschlag. Heiter und unbewölkt offenbart sich der Morgen, über dem Mittag ballt sich schon leichtes Gewölk, das sich am Nachmittag zu schwerem Gewitter verdichtet; im Brand des Abends schmilzt sich die Luft wieder rein, steht blass und kühl über der dämmernden Welt, bis dann der Mond die letzten zarten Dunstschleier aus der gereinigten Atmosphäre verscheucht. Vor diesem Schauspiel kosmischen Waltens denkt man unwillkürlich an die von Keller beschriebene Malkapelle seines Landvogts von Greifensee: „so mannigfaltig die Schildereien waren, die sich dem Auge darboten, so leuchtete doch aus allen derselbe kühne und zugleich still harmonische Geist. Der unablässige Wandel, das Aufglimmen und Verlöschen, Widerhallen und Verklingen der innerlich ruhigen Natur schienen nur die wechselnden Akkorde desselben Tonstückes zu sein."

⁂

Nachdem Jean Paul Humbert am 12. April 1831 gestorben war,* zog sein Sohn Eduard, der das Geschäft fortführte, aus der zweiten Etage hinunter in den ersten Stock. Im „Saale" blieb alles, wie es gewesen, nur mussten sich mit der Herrichtung von Decke und Fussboden auch die Schinkelschen Gemälde eine Auffrischung gefallen lassen. Sie wurde 1856 von dem Maler Siewert wiederholt. Nachteilige Spuren dieser Restaurationen sind nicht zu entdecken; wenn die Bilder zum Teil versunken in der Farbe und trübe sind, so lag das an Schinkels mangelhaft beherrschter Maltechnik.

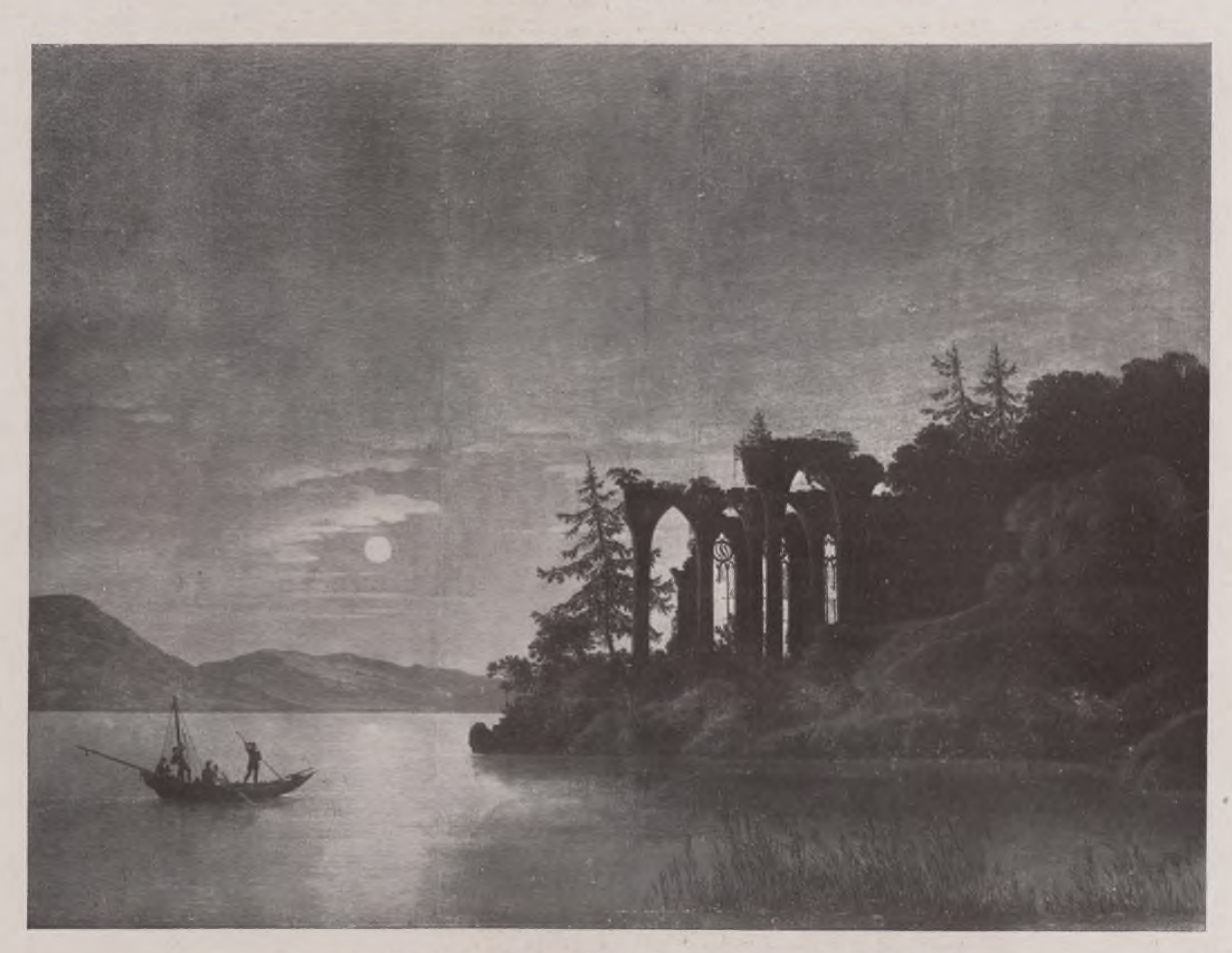


KARL FRIEDRICH SCHINKEL, DIE ABENDDÄMMERUNG (5)
BERLIN, NATIONALGALERIE

Wie ehedem zu Deckers Zeiten wurde nun abermals in den alten Räumen die Musik heimisch. Eduard Humberts Frau, Julie, war eine Schwester des Sängers und Komponisten Theodor Curschmann, dessen Lieder in der Hausmusik bis in die 1880er Jahre einen festen Platz einnahmen. Und sangeskundig wie der Komponist war seine schöne Gattin Rosa Eleonore Behrend, für deren hellen Sopran er viele seiner Lieder geschrieben hatte. Auch nachdem beide kurz hintereinander gestorben waren, er 1841, sie das Jahr darauf, tönten ihre Lieder noch lange fort, da wo sie so oft und manche gewiss zum ersten Male gesungen worden waren.

Am Äusseren des Hauses veränderte sich wenig. Ob der 1834 geplante Ladenausbau mit dem eleganten „Schauspinde", dessen Glaswände ein echt Schinkelscher Palmettenfries abschloss, zur Ausführung kam, geht aus den Akten nicht hervor. Man lebte, wenn nicht auf grossem Fusse, doch in gesättigtem Wohlstand und vertauschte im Sommer die Stadtwohnung mit dem Landhaus in Charlottenburg, Kirchstrasse 4, an das ein schöner grosser Garten stiess. 1854 löste Eduard Humbert die alte Firma auf und trat die Bestände an seinen Neffen Louis Gärtner ab, der schon seit 1816 an Stelle Labrys Sozius geworden war. Seither widmete er sich nur seinen zahlreichen Ehrenämtern. Zehn Jahre später begann der Tod mit seinem

* Auf dem Friedhof der französisch-reformierten Gemeinde vor dem Oranienburger Thor, liegt inmitten der Seinen Jean Paul Humbert begraben. Sein Grabstein, eine schlichte, aber geschmackvolle, im Dreieck abgeschlossene Eisengusstafel auf Steinsockel verzeichnet die Daten seines Lebens: Geboren am 23. April 1766, gestorben den 12. April 1831.



KARL FRIEDRICH SCHINKEL, DIE NACHT (6). BERLIN, NATIONALGALERIE

allmählichen Kehraus. Zuerst starb die alte Stiefmutter, Jean Pauls zweite Frau, ihr folgte wenige Monate darauf, am 11. Januar 1865, Eduard Humbert und fast auf den Tag drei Jahre später seine Frau Julie.

Noch in demselben Jahre 1868 ging das Haus an den Fabrikanten Ernst Benjamin Koch käuflich über, der darin die bekannte Metall- und Glasbuchstabenfabrik Koch und Bein errichtete. Bald bedeckten Firmenschilder, Medaillen und Hoflieferantenwappen die alte Hausfassade, und rechts und links am Eingang bezogen die nackten Männer des preussischen Wappens in Zinkguss freiplastisch über anderthalb Meter hoch auf Sandsteinpostamenten die Thorwacht, natürlich mit Genehmigung der Hohen Behörde, „da", wie es in den Akten heisst, „weder in verkehrs- noch in strassenbaupolizeilicher Beziehung Bedenken obwalten, und die Anlage, an deren geschmackvoller Ausführung nicht zu zweifeln ist, der Brüderstrasse nur zur Zierde gereichen könnte". Mehrfach drohte ein völliger Umbau, der aber immer wieder vertagt wurde, bis die Firma sich 1888 entschloss, nach der Ritterstrasse 49 überzusiedeln und das Gebäude dem weltbekannten Geschäftshause Rudolph Hertzog zu überlassen. Unter dem neuen Besitzer wurde hauptsächlich das alte Dach mit dem Fledermausfenster abgerissen, der Sims erhöht und die Fassade jener nüchternen Vereinfachung unterzogen, in der wir sie heute erblicken. Im Innern ist der „Saal" immer noch zu erkennen, wenn er auch durch ausgebrochene Wände und andere Veränderungen mit den anstossenden Räumen in eine grosse Flucht zusammengezogen wurde.

Die Schinkelschen Gemälde hatte Julie Humbert im Einvernehmen mit ihrem ihr vorausgegangenen Ehemann König Wilhelm I. testamentarisch vermacht. Sie kamen in die 1876 eröffnete Nationalgalerie und wurden dort zum Teil „wechselnder Aufstellung" vorbehalten. Direktor Jordan bewies ein gutes Auge, indem er nur zwei, den „Nachmittag" und den „Abend", malerisch fraglos die besten, in die Schausammlung aufnahm. Die anderen wurden teils deponiert, teils ausser dem Hause gegeben. Lange Zeit hingen „Morgen", „Mittag" und „Nacht" in dem Raczynskischen Palais am Königsplatz im Anschluss an die dort aufgestellte Privatsammlung des Grafen, bis 1884 das einst von Friedrich Wilhelm IV. dem kunstsinnigen Mäzen geschenkte Palais dem Neubau des Reichstagsgebäudes weichen musste.

Die weiteren Schicksale dieser Wandgemälde sind bezeichnend für die Schwankungen, denen zu Beginn unseres Jahrhunderts die Kunst Schinkels unterworfen war. Die ganze Reihe wanderte 1902 nach Breslau in die Dienstwohnung des Oberpräsidenten aus und wurde erst nach fast zehnjährigem Exil wieder zurückgeholt, gewiss infolge der Schinkel-Renaissance, die, von Messel und der modernen Architektenschule ausgehend, durch die Jahrhundert-Ausstellung sich auch auf den Maler Schinkel erstreckte. Der Plan besteht, bei der nächsten Gelegenheit den Zyklus in einem Sonderraume der Nationalgalerie zum erstenmal wieder vollständig und in sinngemässer Folge zu zeigen, denn wie er jetzt auseinandergerissen im Treppenhause der Galerie hängt, kann er nur als provisorisch untergebracht gelten.

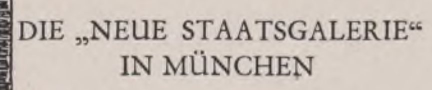
Vereinigt mit dem reichen Bestande von Staffeleibildern, die die Sammlung meist aus dem Wagenerschen Vermächtnisse besitzt, würden diese Gemälde mit ihrer flächigen dekorativen Behandlung im Gegensatz zu den sorgfältig durchgebildeten landschaftlichen Kabinettstücken des Meisters sein feines Gefühl für die Zweckmässigkeit künstlerischen Wandschmuckes offenbaren. Zugleich aber könnten sie erzieherisch wirken durch ihren Hinweis auf eine gesicherte Geschmackskultur vergangener Zeiten, von der die gegenwärtige, vornehmlich in den gleichen Berufs- und Gesellschaftskreisen, das beste, wo nicht alles, zu lernen hat.

Schlussbemerkung. Für das reiche, grösstenteils unbekannte Material dieser Arbeit bin ich andren vielfach zu Dank verpflichtet. An erster Stelle Herrn Henri Humbert in Berlin, einem Urenkel Jean Paul H.s, dessen wiederholte, immer gleich gefällige Auskünfte alles, was die Familie Humbert anbetrifft, erst ans Licht fördern halfen. Auch die Beschreibung des Saales, an dessen altes Aussehen er sich noch zu erinnern vermochte, geht auf seine Angaben zurück. Nach ihm gebührt Herrn Otto Stipp, dem Architekten der Firma Rudolph Hertzog, lebhaftester Dank. Für die Abbildungen hat er den alten Grundriss und die Rekonstruktion der Façade des Hauses Brüderstrasse 29 beigesteuert, diese in wohl gelungener Anlehnung an die alten Hausprospekte aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Der Chef des Verlages R. v. Decker, Herr Hofbuchhändler Bruno Schenck, stellte sein Exemplar des im Druck nicht vollendeten Werkes von Potthast „Geschichte des Hauses Decker" zur freundlichen Verfügung, und der Direktor des Märkischen Museums Prof. Dr. Pniower bot, wie so oft, auch diesmal seine hilfreiche Hand bei den schwierigen Lokalforschungen und bei der Zusammenstellung des illustrativen Materiales. Für die Geschichte des Hauses wurden die Grundbuchakten im Geh. Staatsarchiv und die Akten der städtischen Baupolizeiverwaltung benutzt, für die amtliche Thätigkeit J. P. Humberts die Akten des Bureaus der Stadtverordneten.



DIE BRÜDERSTRASSE MIT DER NEUEN PETRIKIRCHE IN GEGENWÄRTIGEM ZUSTANDE

KUNSTAUSSTELLUNGEN



DIE „NEUE STAATSGALERIE“ IN MÜNCHEN

Im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, der langjährigen Heimstätte der „Sezession“, wurde anfangs Juli die Neue Staatsgalerie eröffnet. Über diese neugeschaffene „Dritte Pinakothek“ wird ausführlich zu reden sein, wenn im August auch die völlig neugeordnete Neue Pinakothek wieder ihre Pforten geöffnet haben wird. Während in der Neuen Pinakothek das neunzehnte Jahrhundert als abgeschlossene Kunstperiode zu Worte kommt, wobei der Münchener Schule die Rolle des ersten Sprechers zugewiesen ist, waltet in der „Neuen Staatsgalerie das Bestreben, jene deutsche und französische Kunst der letzten fünfzig Jahre vorzuführen, die nicht nur für die Gegenwart von Bedeutung ist, sondern darüber hinaus in die Zukunft weist. Es ist sichtlich grösster Wert auf beste Qualität des auszustellenden Materials gelegt. An den wenigen Stellen, wo das hohe Gesamtniveau zu sinken scheint, liegt der Grund nicht nur etwa an dem Mangel an besseren Exemplaren, sondern zum Teil daran, dass Künstler, die nur hier zu Worte kommen konnten und mussten, durch ihre Vereinigung mit Meistern höheren Grades ganz von selbst das künstlerische Todesurteil zu erleiden haben. Im Ganzen sind es nicht einmal zweihundert Gemälde, und anderthalb Dutzend Bildwerke, die hier in vornehmster Weise aufgestellt sind. Die Sammlung gruppiert sich um drei Brennpunkte: das Oktogon mit Werken von Leibl, Trübner und Schuch, das Oktogon mit Werken der französischen Impressionisten und den Saal mit den Marées-Triptychen. Eine kleine Anzahl von Leihgaben aus dem Besitz des Kunstvereins und Privater (Z. B. das Selbstbildnis van Goghs aus dem Besitz von Frau von Tschudi, drei Bilder Cézannes aus der Sammlung Reber, die Hildebrand-Bildnisse von Thoma und Marées aus dem Besitz Adolf von Hildebrands) bilden eine glückliche Ergänzung zu den Werken aus Staatsbesitz, die in den letzten Jahren durch die Erwerbung des Keyserlingporträts von Corinth, von Werken Slevogts, Caspars, Weissgerbers, Rösslers, sowie durch Schenkungen von Werken Weissgerbers, Purmanns, Kokoschkas und Renoirs eine erfreuliche Bereicherung erfahren haben. A. L. M.

BERLIN

Versteigerung bei Henrici. „Dürer und Rembrandt.“ 23. Juni 1919.

Wir verzeichnen einige hohe Preie. Da die Taxate im Katalog abgedruckt sind, kann man leicht feststellen, auf was sich das Interesse der Sammler, unter denen ein kaufkräftiger Holländer sass, besonders konzentrierte.

51. Dürer, Der heilige Hubertus. (B. 57.) Wasserzeichen mit den zwei Türmen und Zinnen, Taxat 600 Mk. erzielter Preis: 1140 Mk. 58. Dürer, Die Satyrfamilie. (B. 69.) Ochsenkopfpapier. Das Blatt, ausgezeichnet im Druck und mit 3000 Mk. taxiert, brachte 900. Mk. 74. Dürer, Die drei Bauern. (B. 86.) Hier hatte der Taxator sich versehen. Er hatte das Blatt, wie üblich, mit 50 Mk. bewertet. Da es aber ein hervorragender Druck war, von ganz seltener Frische, wurde es mit 1020 Mk. bezahlt. 203. Dürer, Der Triumphwagen Kaiser Maximilians. Gutes Exemplar der zweiten Auflage dieser Holzschnittfolge von acht Blättern, mit lateinischem Text. Taxat: 4500 Mk., erzielter Preis: 3310 Mk. 250. Rembrandt, Christus predigend. (B. 67.) „La petite Tombe.“ Schellenkappenpapier. Taxat: 7500 Mk., bezahlt: 8600. Mk. 255. Rembrandt, Christus am Ölberg. (B. 75.) Doublette des Berliner Museums: taxiert mit 3600 Mk., bezahlt mit 4600 Mk. 275. Rembrandt, Ansicht von Amsterdam. (B. 210.) Taxat: 6000 Mk. bezahlt: 8000 Mk. 276. Rembrandt, Die Landschaft mit den drei Hütten. (B. 217.) II. Zustand. Mit viel Grat und Ton. Taxat: 25000 Mk., Preis: 36000 Mk. 277. Rembrandt, Der Waldsaum. (B. 222.) II. Zustand, mit breitem Rand, aus der Sammlung Theobold. Taxat: 10000 Mk., Preis: 12100 Mk. E. W.

CHRONIK

JUSTI-SCHEFFLER

Zu den zwischen Prof. Ludwig Justi und Karl Scheffler gewechselten „Offenen Briefen" sendet Prof. Kern von der Nationalgalerie die folgende berichtigende Notiz:

„In der Antwort Karl Schefflers an Ludwig Justi, Juniheft von Kunst und Künstler, ist vom Ankauf des Rayskischen Bildnisses der Frau v. Schöneberg durch die Nationalgalerie die Rede. Das Bild, heisst es daselbst, sei von der Nationalgalerie gekauft worden, nachdem es in der Ausstellung bei Cassirer öffentlich vorgeführt worden sei. Die Angabe entspricht nicht den Thatsachen, vielmehr wurde das Werk von Paul Cassirer käuflich erworben, bevor es in die Rayski-Ausstellung der genannten Firma gelangte. Daselbst wurde es mit besonderer Genehmigung der Nationalgalerie ausgestellt. Das Urteil der Kritik hat somit keinerlei Einfluss auf den Ankauf des Bildes ausgeübt. Ferner wird in dem erwähnten offenen Briefe behauptet, dass das Bild der National-Galerie ursprünglich für 4000 Mk. angeboten worden sei. Jeder Leser von Schefflers „Antwort an Ludwig Justi" musste in den Glauben versetzt werden, dass das Bild einem Beamten der Nationalgalerie gezeigt worden sei, bevor es in den Besitz von Cassirer gelangte. Auch diese Voraussetzung trifft nicht zu. Herr Direktor Justi war zur fraglichen Zeit zum Heeresdienst eingezogen und wurde von mir vertreten. Wenn mich vor Cassirer ein Kunsthändler auf das Bild aufmerksam gemacht haben sollte, so kann dies nur in einer flüchtigen mündlichen Unterredung geschehen sein. Jedenfalls ist mir das Bild, das ich für das fortgeschrittenste Werk der Rayskischen Kunst halte, und das hauptsächlich auf mein Betreiben erworben wurde, von ihm nicht gezeigt worden. Es ist auch ganz ausgeschlossen, dass je von einem Preise von 4000 Mk. die Rede gewesen ist, denn dieser Preis wäre mir bei der damals herrschenden Konjunktur aufgefallen und zweifellos im Gedächtnis geblieben. Übrigens gelangte das Werk 1915 und nicht erst „ein paar Jahre später" in den Besitz der Galerie. Der Preis, den die Firma Cassirer zunächst verlangt hatte, wurde durch Verhandlungen zwischen der Direktion der Nationalgalerie und der Kunsthandlung Cassirer auf die Hälfte des Betrages herabgesetzt. Herr Direktor Justi hatte mit den Vorbereitungen für den Ankauf dieses Bildes nichts zu thun. Es ist mir unverständlich, inwiefern die von Ihnen behaupteten Vorgänge auf eine Unsicherheit des Qualitätsgefühls und der Ankaufspolitik Justis „ein helles Licht" werfen sollen."

G. I. Kern

ANTWORT

Diese Feststellungen berichtigen unwesentliche Einzelheiten, das Entscheidende wird nicht berührt.

Es ist ziemlich gleichgültig, ob das Bild von Rayski vor oder nach der Rayski - Ausstellung erworben worden ist. Thatsache ist, dass es von Paul Cassirer erworben worden ist, dass es der Leitung der Nationalgalerie erst der Aufmerksamkeit würdig schien, als es von dieser Kunsthandlung angeboten werden konnte. Ich wollte nicht andeuten, dass das Urteil der Kritik Einfluss auf die Leitung der Nationalgalerie gehabt haben könnte. Das wäre ja nicht tadelnswert —, sondern dass es erst des Prestiges der Firma Paul Cassirer bedurfte, um den Entschluss, das schöne Bild zu kaufen, reifen zu lassen.

Dass das Bild, bevor es in den Besitz von Paul Cassirer überging, der Nationalgalerie, d. h. in diesem Falle Herrn Prof. Kern angeboten worden ist, leidet keinen Zweifel. Der Besitzer hat damals die Nationalgalerie ja nur aufgesucht, um dieses Bild und einige andere Kunstwerke anzubieten. Wenn die Unterredung „flüchtig" gewesen ist, so ist dieses nach der Angabe des damaligen Besitzers allein Schuld von Herrn Prof. Kern gewesen.

Es steht fest, dass das Bild damals für drei bis viertausend Mark zu haben gewesen wäre. Wenn der Preis nicht genannt worden ist, so liegt es daran, dass Prof. Kern nicht einmal danach gefragt hat.

Es ist ja interessant zu erfahren, dass der Preis, den die Kunsthandlung Cassirer zuerst verlangt hat, auf die Hälfte herabgehandelt worden ist, hat aber mit der hier aufgeworfenen Frage nichts zu thun.

Auf den letzten Satz der „Berichtigung", in dem Herr Prof. Kern sich mit unerwarteter stilistischer Kühnheit vom Leser direkt an mich wendet, ist zu erwidern, dass der Direktor einer Sammlung auch für seine Vertreter verantwortlich ist. Einer muss doch verantwortlich sein. Hätte der Direktor andere Verhaltungsmassregeln (oder ein anderes Beispiel) gegeben, so hätte ein solcher Fehler in der Ankaufspolitik nicht gemacht werden können. Der Geist Ludwig Justis ist offenbar auch in seinem Hilfsarbeiter mächtig.

Karl Scheffler



NEUE BÜCHER

Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte. Von Julius Meier-Graefe. R. Piper und Co. Verlag. München. 1918.

Man hatte, nachdem es in den letzten Jahren immer wieder hiess, Meier-Graefe arbeite an einem grossen Werk über Cézanne, erwartet, es werde dabei etwas wie ein Gegenstück zu Meier-Graefes monumentalem Marées-Werk herauskommen, also ein Band mit Abbildungen aller erreichbaren Arbeiten des Künstlers, ein sogenanntes kritisches Verzeichnis der Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und graphischen Arbeiten, eine Sammlung der Briefe, eine Zusammenstellung der Dokumente über das Leben des Malers, ergänzt durch den Abdruck von bemerkenswerten Äusserungen seiner Zeitgenossen, das Ganze eingeleitet durch eine Biographie des Mannes und eine Würdigung seiner künstlerischen Leistung. Sei es, dass solch ein Unternehmen — auch ohne das Dazwischentreten des Krieges — selbst einem Kenner wie Meier-Graefe nur unvollkommen erreichbar und deshalb von ihm nicht angestrebt war, sei es dass der Krieg die Absicht, falls sie bestand, unmöglich machte, gleichviel, das grosse Cézanne-Werk ist nicht zustande gekommen, und der 1915 erschienene Band von Ambroise Vollard wie das vorliegende Buch von Meier-Graefe halten den Wunsch nach einer Publikation im angedeuteten Umfang unvermindert wach. So verschieden diese beiden neuen Werke über Cézanne sind und so wenig das eine das andere entbehrlich

macht, da beide sich in vieler Hinsicht ergänzen: eines wie das andere kann nur als Vorstufe gelten. Und die nationalistische Verhetzung Europas macht es wahrscheinlich, dass es, nun einmal die Zeit versäumt ist, lange dauern wird, ehe das Versäumte nachgeholt werden kann.

Anlage und Ausstattung des Buches, so wie es nun einmal geworden ist, entsprechen den Daumier- und Delacroix-Bänden des gleichen Verlages, das heisst auf einen Text in elf kurzen Kapiteln nebst vier Seiten Anmerkungen folgen auf 63 doppelseitig bedruckten Blättern und einem guten Dutzend Einschalttafeln die „Abbildungen" in chronologischer Reihenfolge. Der Titel lautet diesmal nicht einfach Cézanne. Offenbar um den Band von jener kleineren Monographie des gleichen Verlages zu unterscheiden, die bereits den Namen „Cézanne" als Titel führt, wurde nach einem unterscheidenden Titel gesucht. Das „Cézanne und sein Kreis" bedeutet nicht etwa Cézanne nebst Guillaumin, Pissarro usw.; die Lektüre des Textes zeigt vielmehr, dass der Titel etwa mit „Cézanne und seine künstlerische Welt" zu interpretieren ist. In der Tat stellt der Text einen Ausbau dessen dar, was die genannte kleinere Monographie bereits textlich enthält, wenn auch das Ganze neu geschrieben ist. Diesmal hat aber der Kunstschriftsteller Meier-Graefe über den Kunstkenner den Sieg davon getragen. Ein Vergleich etwa mit dem Manetbande des Piperschen Verlages, in dem eine Fülle von Materialkenntnis, wie sie nur Meier-Graefe hat, ausgebreitet erscheint, fällt durchaus zuungunsten dieses Cézanne-Bandes aus. Wer den Schriftsteller Meier-Graefe sucht in seiner persönlichen, allzupersönlichen Art, der wird hier auf seine Rechnung kommen; wem weniger an Meier-Graefe als an Cézanne gelegen ist, der wird mit Bedauern an das eingangs skizzierte Cézanne-Werk denken, das nicht geschrieben worden ist und das der Kunstkenner Meier-Graefe hoffentlich einst arbeiten wird.

Das Abbildungsmaterial ist nicht ganz so unabhängig von der kleinen Piperschen Monographie wie der Text. Von den 40 Netzätzungen des kleinen Cézanne sind 20 wieder verwendet worden, neun Klischees sind durch grössere Netzätzungen ersetzt worden, fünf andere durch Lichtdrucktafeln. Drei Werke kehren in dem neuen Band nicht wieder (die Farblithographie der „Badenden Männer" und zwei Landschaften aus der Provence), so dass also schon dadurch auch der kleine Cézanne weiter seinen Wert behält. Auch mit dem Vollardschen Cézanne von 1915 deckt sich der Pipersche Band von 1918 in einem bestimmten Teil seines Abbildungsmaterials, wenn dessen auch der deutsche Verfasser keine Erwähnung gethan hat. Die Zinkätzungen nämlich nach Bleistiftzeichnungen Cézannes, die in Meier-Graefes Text eingestreut sind, wiederholen die entsprechenden Klischees des Vollardschen Bandes. Die gleichen Klischees sind es anscheinend nicht, denn der „Homme à la veste" (auf Seite 33) ist gegenüber dem Klischee bei Vollard etwas kleiner im Massstab. Übrigens enthält die französische Publikation an solchen Zinkätzungen noch bedeutend mehr. Titel zu diesen Zeichnungen hat Meier-Graefe nicht gegeben; man muss sie sich in der „Table" bei Vollard auf den Seiten 177 bis 180 heraussuchen.

Von diesen Textklischees abgesehen bringt Meier-Graefe ausserordentlich viele, rund hundert Werke von Cézanne, die Vollard nicht abgebildet hat. Und für den Rest, der in der einen wie in der anderen Publikation reproduziert ist, bleibt es erwähnenswert, dass die ganz vorzüglichen Netzätzungen des Piperschen Bandes den grossen Heliogravüren, in denen Vollard die Gemälde wiedergegeben hat, meistenteils ebenbürtig sind. Auch innerhalb des Piperschen Bandes zeichnet sich der anspruchsvollere Lichtdruck durchaus nicht durch die höhere Qualität aus. Für die geringe Eignung des Lichtdruckes zur Wiedergabe von Gemälden kann man hier geradezu ein Exempel statuieren, da das Gemälde des Hl. Antonius (Sammlung Pellerin) offenbar aus Versehen zweimal hintereinander reproduziert worden ist, einmal als Netzätzung (S. 121) und ein zweitesmal als Lichtdruck (Tafel vor S. 121).

Durch die Fülle selbständiger Abbildungen und die Qualität der Reproduktionen ist also die deutsche Publikation auch dem unentbehrlich, der das Werk von Vollard bereits besitzt, ganz abgesehen von anderen Vorzügen der deutschen Ausgabe; ich nenne nur die chronologische Ordnung des Abbildungsmaterials, die Meier-Graefe sich zum Grundsatz gemacht hat, während bei Vollard, wo die Tafeln in den Text eingeschaltet sind und bald dem Gang der Erzählung bald der Chronologie folgen, die sehr schwierige und doch so bedeutsame Frage der Datierung in den Hintergrund tritt. Im grossen ganzen hat Meier-Graefe in der Datierung sich eine begreifliche Zurückhaltung auferlegt. Nur wo Bilder für ein bestimmtes Jahr einigermassen festgelegt sind, giebt er auch eine bestimmte Jahreszahl. In den übrigen Fällen begnügt er sich mit der ungefähren Angabe nach Lustren oder Dezennien; oftmals verzichtet er auch ganz auf zeitliche Festlegung. Die Erfahrung, die Meier-Graefe hier gemacht hat, giebt einen lehrreichen Hinweis, auf welchem Wege eine zukünftige Untersuchung von Cézannes Entwicklungsgang am besten vorgenommen werden kann. Man wird, ausgehend von den gesicherten Daten, die Bilder etwa nach Jahrzehnten einteilen und innerhalb dieser Grenzen eine Unterteilung nach den Darstellungstypen Landschaft, Stilleben, Bildnis, Figurenkomposition usw. vornehmen. Eine solche Gliederung würde die Bilder ähnlichen Themas näher aneinanderrücken und dadurch die Linie der Entwicklung am ehesten deutlich machen. Es stünden dann zwei Stilleben, wie die beiden Varianten der Münchner Pinakothek und der Berliner Sammlung S. Fischer, nahe beisammen (bei Meier-Graefe auf den

Seiten 152 und 171) oder zwei Landschaften, wie die auf Seite 140 und auf der Tafel nach Seite 168. Resultate würden sich dabei gewiss ergeben. Die genannten beiden Varianten des gleichen Stillebens zum Beispiel hat Meier-Graefe bereits richtig voneinander geschieden, indem er das Stilleben bei S. Fischer als die spätere Fassung erkannte. In anderen Fällen überzeugt seine Datierung nicht. So ist zum Beispiel die „Flusslandschaft" mit kleinen Figuren (Tafel nach Seite 128) dem sogenannten „Sommertag" von 1871 (Tafel nach Seite 97) derart im Stil verwandt, dass man zweifeln möchte, ob sie wirklich erst „gegen 1880" entstanden ist. Meier-Graefe legt selber auf die Darstellung von Cézannes Entwicklungsgang grossen Wert; im Text teilt er ihn versuchsweise nach fünf Phasen ein, muss aber gelegentlich zugeben, dass diese Phasen manchmal nicht zeitliche sondern stilistische Gruppen bedeuten. Grosse Klarheit herrscht hier noch nicht. Man kann das am besten daran erkennen, dass Vollard und Meier-Graefe in der Datierung häufig voneinander abweichen, besonders hinsichtlich der Gemälde des ersten Dezenniums 1860—1870; auch nennt Vollard mehrfach bestimmte Jahreszahlen, wo Meier-Graefe sich auf eine ungefähre Zeitangabe beschränkt.

Ein ganzes Kapitel, das vierte, gilt der künstlerischen Verwandtschaft zwischen Greco und Cézanne, die in der That sehr auffallend ist und die Meier-Graefe bereits früher, wenn auch nie so ausführlich wie diesmal, behandelt hat. Die Frage, ob Cézanne Werke des Greco, wenn auch nur in Abbildungen, gekannt habe, war dabei nicht zu umgehen. Im Mittelpunkt der Diskussion steht immer noch Cézannes „Frau mit Kopftuch und Boa" (jetzt bei Pellerin in Paris), die, und ich glaube mit vollem Recht, als Kopie nach Greco angesprochen worden ist. Meier-Graefe kommt zu folgendem Resultat: „Die oft wiederholte Behauptung, Cézanne habe mit seiner „Frau mit dem Kopftuch" das Bildnis Grecos, „Dame in Hermelin", kopiert, ist ein Symptom für die in die Augen springende Verwandtschaft, . . wird aber durch kein Faktum biographischer Art erwiesen. Dieses Bild hat Cézanne bestimmt nicht gesehen, auch nicht in Photographie. So viel ich weiss, ist die Dargestellte die Schwester Cézannes. Eine materielle Berührung flüchtiger Art mag vorhanden gewesen sein und kann Cézanne bestärkt haben . . ." Ich glaube, diese materielle Berührung lässt sich mit Bestimmtheit identifizieren. Grecos Gemälde ist nämlich in dem 1869 erschienenen Band „École Espagnole" der von Charles Blanc herausgegebenen „Histoire des Peintres de toutes les écoles" in einem Holzstich (von L. Chapon nach Zeichnung von E. Bocourt) reproduziert. Es muss also damals in Paris von dem Gemälde Grecos eine Kopie, Nachzeichnung oder Photographie vorgelegen haben. Zum mindesten hat Cézanne diese Publikation von Charles Blanc gekannt, da sie für ihre Zeit die wichtigste Veröffentlichung über die alten Meister war.

Dass Cézanne mit nie ermüdendem Interesse die alten Meister studiert habe, bezeugen übereinstimmend sämtliche Autoren; und Cézannes erhaltene Arbeiten bieten dafür manchen Beleg. Kürzlich machte man mich auf ein Beispiel derart aufmerksam: auf einem Studienblatt der Jahre nach 1870, das ganz verschiedenartige Dinge enthält, hat sich Cézanne einen der „Badenden Männer" aus Michelangelos „Schlacht bei Cascina" aufnotiert (das Blatt ist bei Vollard abgebildet, S. 79). Cézanne scheint diese Notiz zwar nirgends in seinen Gemälden verwendet zu haben, wie das etwa Manet mit den Raffaelschen Flussgöttern that; aber Badende unter Bäumen haben Cézanne immer als Motiv beschäftigt; wurde es doch mit zunehmender Reife geradezu sein bevorzugtes Motiv für Figurenkompositionen.

Auf Beziehungen zu Delacroix geht auch Meier-Graefe ein, und er bildet zwei Aquarelle ab, die von der Verehrung Cézannes für den grossen Maler ein offenes Bekenntnis ablegen. Meier-Graefe hätte unter den von ihm abgebildeten Aquarellen noch ein drittes als freie Übertragung nach Delacroix ansprechen können; ich meine die auf Seite 133 abgebildete „Toilette", die mir eine, wenn auch freie Paraphrase von Delacroix' „Lever" (Robaut Nr. 1165) zu sein scheint.

Diese wenigen Andeutungen werden genügen, um zu zeigen, wie viel dieser neue Cézanne-Band für die Kenntnis und Erkenntnis des Meisters bietet, wie viel aber auch noch zu thun sein wird, bis eine Publikation zustande kommt, die man als abschliessend und als des grossen Malers vollauf würdig bezeichnen kann.

Die literarischen Dokumente über Cézanne hat Meier-Graefe nur selten herangezogen; gegen Emile Bernard verhält er sich direkt ablehnend. Vollard ist hierin weitherziger; will er doch selber als einer dieser Zeugen genommen werden, indem er mit amüsanter Ausführlichkeit über alles berichtet, was er in seinem Gedächtnis an persönlichen Erinnerungen an Cézanne vorfand. Besonders lebhaft scheint sich Vollard für das Verhältnis zwischen Cézanne und Zola interessiert zu haben. Nach Vollards Darstellung, bei der übrigens Zola sehr schlecht wegkommt, hat Cézanne die Liebe für den einstigen Kameraden trotz der Entfremdung nie aus seinem Herzen verstossen; manche Einzelheiten, die Vollard anführt, erinnern geradezu an die tragische Freundschaft zwischen Nietzsche und Wagner. In welchem Umfange Vollards Schilderungen des Menschen Cézanne zutreffen, ist heute schwer zu entscheiden. Liegen einmal die literarischen Zeugnisse der Zeitgenossen in grösserem Umfange vor, dann wird es leichter sein, Wahrheit und anekdotische Legende voneinander zu scheiden.

Da aus älterer Zeit, ehe Cézanne ein Objekt des Kunsthandels war, Äusserungen über ihn nur vereinzelt bekannt geworden sind, möchte ich hier einiges aus einer literarischen Arbeit Zolas mitteilen, die bisher

meines Wissens noch nicht mit Cézanne in Zusammenhang gebracht worden ist und die auch Vollard nicht herangezogen hat. Unter dem Titel „Durch Wald und Flur“ gab Zola 1880—85 zwei Skizzen in Druck. In der ersten, betitelt „Im Walde“, berichtet Zola von Sonntagsausflügen nach dem Walde von Verrières, die er zusammen mit seinem Jugendfreunde aus Aix, dem Maler Paul, von Paris aus zu einer Zeit gemacht hat, da er zwanzig Jahre zählte. Die Erinnerungen gehen also auf das Jahr 1861 zurück. Es heisst da unter anderem: „Freund Paul hatte sein Malgerät mitgenommen . . .“; etwas weiter wird das Entstehen eines Bildes geschildert; das Ganze ist allerdings mehr mit den Augen des Cézanne von 1880 gesehen, als dass es zu den Gemälden aus der Anfangszeit passt. Ich bringe die Hauptstellen nach der autorisierten Übersetzung von Henriette Dévidé zum Abdruck.

L. Burchard

„Obgleich der Wald von Verrières nicht besonders ausgedehnt ist, widerfuhr es uns doch die ersten Male, dass wir uns verirrten. Ich erinnere mich, dass wir einst, um den Weg abzuschneiden, es uns einfallen liessen, den Wald durchqueren zu wollen. Wir befanden uns alsbald in einem solchen Dickicht, dass wir uns nur mit Mühe durchzuwinden vermochten und an die zwei Stunden im Kreise herumgingen ohne einen Ausweg finden zu können. Freund Paul wollte es dem Däumling nachmachen und kletterte auf einen Baum, um Ausschau zu halten, aber er rieb sich nur die Beine wund und erblickte nichts als ein grünes Meer von Baumwipfeln, die sich im Winde leise schaukelten und sich wie Wellen ins Weite verloren.

Ich kenne keinen schöneren Wald. Die schmalen Pfade sind mit dichtem feinem Grase bewachsen, dass man meint auf einem Samtteppich zu schreiten. Diese Waldwege führen zu wunderhübschen natürlichen Rondells, die wie grüne Säle aussehen; hochstämmige Bäume ragen, Säulen gleich, ringsum auf und schliessen sich zu dichten Laubkuppeln zusammen . . .

Unter all den reizenden, versteckten Winkeln dieses zaubervollen Waldes war es besonders eine Stelle, die es uns angethan hatte. Eines Tages, als wir weit vom Wege abirrten, hatten wir die Stätte plötzlich entdeckt. Mitten im Grünen lag ein kleiner, tiefgrüner Weiher vor uns. Binsen wuchsen darin, grüne Moosgeflechte lagen auf dem stillen, dunklen Wasser und darüber bildeten die Bäume ein grünes Dach. Wir tauften ihn sofort den „grünen Weiher“; später erfuhren wir, dass er schon einen Namen hatte und „Chalots Weiher“ hiess. Für uns aber blieb er der „grüne Weiher“, und den Namen führte er mit Recht. Man kann sich kaum so viele Abstufungen von Grün vorstellen, als wir dort sahen, von der zartesten hellsten Farbe, so zart und fein wie Spitzengewebe, bis zum schwärzlichen, massig wirkenden Grün . . .

Der „grüne Weiher“ wurde schliesslich das einzige Endziel unserer Ausflüge. Dichter und Maler konnten hier tausend Anregungen finden; wir liebten dies lauschige Plätzchen und verbrachten unsere Sonntage auf dem grünen Rasenteppiche vor unserem geliebten Weiher.

Freund Paul hatte eine Studie begonnen; im Vordergrunde das Wasser mit hohen schwimmenden Gräsern, dahinter die Bäume, welche wie Theaterkulissen zurückwichen und mit ihren Zweigen und Ästen zu beiden Seiten gleichsam Vorhänge bildeten . . .

An unserem grünen Weiher lagerten wir, verzehrten hier unsere Mahlzeiten und blieben, bis die Dämmerung uns zum Aufbruch mahnte . . .“

Émile Zola

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Ernst Hohenemser: Aphorismen. Verlag Walther C. F. Hirth, München 1918.

Die Dramen der neuen Schaubühne.
1. Willi Erich Peukert: Passion
2. Max Herrmann: Joseph der Sieger
3. Friedrich Wolf: Daş bist du.
Verlag Neue Schaubühne, (Dresdener Verlag von 1917), 1919.

Max Rabes, ein Lebens- und Weltbild von M. Rapsilber. Mit 8 Bildtafeln und 74 Abbildungen. Berlin 1918, Verlag Gustav Braunbeck.

Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst von Otto Grautoff. Ernst Wasmuth A. G., Berlin.

Ganymed, Jahrbuch der Marées-Gesellschaft. R. Piper Verlag, München.



WÄHRUNGSFRAGEN

Eine zu ihrer Zeit berühmte Porträtistin hatte in Berlin ein Bildnis gemalt. Ihr Gatte kassierte die Rechnung ein. Dreitausend waren ausgemacht. Als dem Gatten ein Scheck über dreitausend Mark überreicht wurde, sagte er: „Pardon, ein Irrtum, meine Frau ist Österreicherin, sie rechnet nach Gulden." „Oh, verzeihen Sie", sagte der Besteller, ging an den Schreibtisch, schrieb einen Scheck über dreitausend Gulden und überreichte ihn mit den Worten: „Ich bin nur froh, dass Ihre Gattin nicht Engländerin ist; dann wären es Pfunde gewesen."

KNABENERZIEHUNG

Ein bekannter, höchst origineller deutscher Maler, der nicht genannt werden soll, weil er noch lebt, bemerkte an seinem Sohn die ersten lieblichen Wallungen. Er ging hin, kaufte die Statue irgendeiner Aphrodite und stellte sie im Wohnzimmer auf. Kein Mensch wusste, warum. Dann führte er seinen Sohn vor das Venusbild und sprach: (In feierlichen Augenblicken pflegte er seine Kinder zu siezen) „Mein Herr, Sie dürfen! Aber sie muss so aussehen!"

TISCHGESPRÄCH

Eine Gesellschaft bei dem Besitzer von „Art moderne", Bing. Bei Tische sind um den Hausherrn und seine Frau versammelt Besnard, Carrière, Thaulow, Köpping, Max Liebermann, Ossip Schubin und ihre Schwester Lola Kirschner. Ossip Schubin, die ungewöhnlich gut französisch sprach, führte mit einer gewissen Selbstgefälligkeit die Unterhaltung. Sie war im besten Zuge, die grössten Genies der Kunst aufzuzählen: „Vous avez Dante, Homère, Beethoven, Shakespeare, — hier stockte sie und machte eine Pause. Da fiel Köpping ein: „Ne vous avancez pas trop, madame!"

ÜBERZEUGEND

Ein Kunstliebhaber hatte bei Carpeaux eine Gruppe bestellt: Polyphem seinen Nebenbuhler Acis mit einem Felsblock zerschmetternd. Carpeaux, der dem Stoffe kein besonderes Interesse entgegenbrachte, schob die Ausführung der Plastik von Monat zu Monat hinaus. Der Besteller erschien zu wiederholten Malen in Carpeaux' Atelier, um den Meister, der einen beträchtlichen Vorschuss erhalten hatte, zu mahnen. Schliesslich, als der Besteller sich nicht mehr abweisen lassen wollte, führte Carpeaux ihn in eine Atelierecke, wo ein ungeheurer Marmorblock lag. „Da ist Ihre Gruppe", sagte er mit lässiger Gebärde. „Schön, das ist der Fels, aber wo ist Acis?" „Unter dem Felsen natürlich, er ist doch zerschmettert." „Gut. Und Polyphem?" „Na, der wird sich schön hüten, nach solcher Geschichte da zu bleiben!"

MASSSTAB

Ein Spezialist für holländische Kunst wird nach einer Italienreise gefragt, wie ihm Rom gefallen habe. Er antwortet: „Oh, ganz gut, es giebt dort zwei beachtenswerte Pieter de Hooghs."

SIEBZEHNTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 8. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

